



د. عبد الحميد إبراهيم

# الأدب المقارن

من منظور الأدب العربي

مقدمة وتطبيق



دار الشروق



الأدْبُ الْمَقَانِيُّ  
من منظور الأدب العربي  
مقدمة وتطبيق

الطبعة الأولى  
١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م

جيتسي جستنون الطبعين صحفة

دار الشروق  
أستسما محمد المعلم عام ١٩٦٨

القاهرة: ٨ شارع سيريه المصري - رابية المنورة - مدينة نصر  
ص.ب: ٣٣ اليموراما - تليفون: ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس: ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)  
بورت: ص.ب: ٨١٦١٦٣ - هاتف: ٣١٥٨٥٩ - فاكس: ٣١٧٢٢١٣ (٠١)

د. عبد الحميد إبراهيم

# الأدب المقارن

من منظور الأدب العربي

مقدمة وتطبيق



دارالشروق



## **المقدمة**

**الأدب المقارن  
والهدف القومي**

لاتخلو الدراسات الجامعية ، منها تجدرت ، من هدف قومي . وكل ما هو مطلوب ، أن يعرض الباحث هدفه بموضوعية . وليس ثمة تناقض بين الهدف القومي ، والغاية الإنسانية ؛ فحب الإنسان لذاته ، أو لوطنه ، أو لدينه ، لا يتناقض مع الغاية الإنسانية ، بل هو الطريق إليها .

وفاقد الشيء لا يعطيه .

والمنتكر لدینه وذويه ، هو من باب أولى ينكر لإنسانيته . فالإنسانية ، ليست مجرد أشياء هلامية ، تتجاوز أحالم الإنسان ، وتعلو فوق اهتماماته بنفسه وبمن حوله .

هي ، في النهاية ، مجموعة أشياء صغيرة ، تمثل في تراكمها المدخل الحقيقي لعالم الإنسانية .

فأن تحرص على ذاتك وثقافتك ، معناه أن تسمح لغيرك أن يحرض أيضاً على ذاته وثقافته ، ففاقد الشيء لا يعطيه ، كما قلنا من قبل . والطريق إلى الإنسانية ، يبدأ من الحارة . والشارع ، والقريب ، والجار ، والوطن ، والثقافة ، والدين ، ثم يساعد حتى يصل إلى الإنسان ، في كل مكان وزمان .

والأعمال الإنسانية ، تبدأ في أوطانها من المكان والزمان ، ثم تصل إلى الاماكن ، والالازمان .

والعالمة تبدأ في هذا الطريق ، ولا تستطيع أن تقفز فوق هذا الطريق . وكل من يقفز فوق هذا الطريق ، يصبح هلامياً لا طعم له ، وتحول إنسانيته إلى عظام معروقة ، لا تسمى ولا تغنى من جوع .

فالمهدى القومى ، لا يتنافى مع الغاية الإنسانية ، من ناحية . وهو ، من الناحية الثانية ،  
لا يعني التعصب .

هو يعني لغة واحدة ، تؤدى إلى مجموعة من الخصائص الثقافية .

فهو ، إذن ، يعني الخصوصية ، ولا يعني التعصب .

لأن التعصب لا ينطلق من أرضية ثقافية ، ولا يؤدى إلى موقف ثقافي . إنه ، باختصار ،  
لا شيء . ومن لا يملك شيئاً ، فهو يخشى الذوبان ويتخصص في منطقة الدفاع ، ويهاجم  
الغير بلا سبب وبلا هدف ، فقط ليثبت ذاته ، تماماً كهذا الطفل الصغير ، الذي يخشى من  
زميله أن يخطف لعبته ، فهو يصرخ في وجهه ، ويعرض يده .

القومية هي مجموعة خصائص ثقافية ، تؤدى إلى موقف خاص .

وهي ، بهذا التعريف ، تؤدى إلى الإنسان الناضج ، الذي لا يحب نفسه ، ولا يحب غيره .  
إنه ينطلق من ذاته ، ويسمح للأخر أن ينطلق من ذاته أيضاً .

إنه لا يحب نفسه ويسحق في الآخرين تحت عنوان الإنسانية ، ولا يحب غيره ويخربه من  
حرية التعبير تحت عنوان « الإقليمية » ، والخلاصة ، أن القومية شيء غير التجريد ، وشيء  
غير الانغلاق . ومن يمارسها مرة باسم التجريد وأخرى باسم التعصب ، فهو لايفهمها ، أو  
لا يفهم شيئاً على الإطلاق ؛ لأنه يخلط بين المسميات ، أو بين الخصوصية ، والانحراف عن  
الخصوصية ، مرة مل الأمية ، وأخرى إلى الإقليمية .

القومية ، إذن ، لا تتنافى مع الإنسانية ، من ناحية .

وهي ، من الناحية الثانية ، لا تعنى التعصب أو التقوّع .

أما من الناحية الثالثة فهى لا تعنى الموى السياسي ، الذي يتأرجح من غرض إلى  
غرض .

ولعل هذه الناحية الأخيرة ، هي من أخطر الأمور ، لأنها تحتاج إلى وعى كبير ودقيق ،  
حتى لانخلط بين ما هو متأرجح وما هو غير متأرجح ، بين ما ينفع للغرض وما ينفع

للموضوعية، بين ما يتعامل مع فن الممكن ويغير حسب مقتضيات هذا الممكن ، وما هو بمثل موقعنا ثابتا .

نحن—إذن—في حاجة إلى وعي كبير ودقيق، يميز بين القومية كخصوصية ثقافية، والقومية كشعار سياسي . إن الخلط بين الأمرتين يؤدي إلى خسارة القومية بمعناها الثقافي . وهذا ما حدث بالضبط على الساحة العربية ؛ فقد رفعت القومية كشعار سياسي ، آثار الكثير من الجدل، وتدخلت عوامل كثيرة، مرة مع القومية ، وأخرى ضدتها ، ولكنها—على أي حال—أثارت الغبار حول هذه الكلمة ، وجعلت الكثرين ينفرون منها ، ولا يرددونها في مؤلفاتهم العلمية .

فقد أرادت السياسة ، مرة ، أن تضرب الخلافة العثمانية باعتبارها رمزاً إسلامياً، فرفعت إزاءها فكرة القومية العربية ، ودعت العرب إلى إبراز كيان يستقل عن الخلافة العثمانية تحت مسمى القومية .

وأرادت السياسة ، مرة أخرى ، أن تضرب المد المتزايد للقومية العربية إبان الخمسينيات ، فرفعت إزاءها فكرة الإسلام ، على أساس أن القومية فكرة ضيقة تتنافى وعالمية الإسلام . والسياسة ، في كلتا الحالتين ، لا تبحث عن الموضوعية ؛ لأنها تجري مع المصلحة . وتتأرجح مع الغرض . ومن هنا ، فإن التفور من كلمة «القومية» الذي يشعر به الباحث المعاصر، إنما يأتي من إسقاطات سياسية ، ومن الخشية من اتهامات سريعة ، يقذف بها العرب أحاه ، مرة باسمعروبة ، وأخرى باسم الإسلام .

#### - ٤ -

أما القومية ، بمفهومها الثقافي ، فهي تعنى لغة واحدة ، وبيئة جغرافية متغيرة ، وتاريخاً مشتركة ، وغير ذلك مما يشكل في النهاية مجموعة من الملامح الثقافية ، تميز إنسان المنطقة ، وتمثل خلفيّة فكرية وراء ردود أفعاله .

وهي ، بهذا المفهوم ، لا تتنافى مع الإسلام؛ بل على العكس من ذلك تماماً، تستند الإسلام والإسلام يستند ، فكلماها كوجه العمدة الواحدة ، لا يستغني أحدهما عن الآخر . العروبة مثل المكان الذي اختمر فيه الإسلام ؛ لأن أي دين ، أو حركة فكرية ، أو ثورة ثقافية ، ليست مجرد عقائد ونظريات ومبادئ ، بل لابد أن يتجسد ذلك خلال مجموعة من البشر ، تعيش في مكان ، وتكون بمثابة الرحم ، الذي يختضن المولود حتى يستكمل خلقه ، ثم ينطلق محققاً وجهه العالمي . فالعروبة هي المحلية ، والإسلام هو العالمية ، والمحليّة لا تستغني عن العالمية ، والعالمية لا تصبح كذلك إلا من خلال المحلية .

ولا نستطيع أن نجرد العلوم الإنسانية من صفة «القومية» منها تسترت وراء فكرة الموضوعية. إن علوما مثل الأدب ، والتاريخ ، والاقتصاد والسياسة ، لا تخلو من جانب قومي ، منها تعاملت مع مبادئ كليلة .

الأدب ، مثلا ، قد تصفه بأنه أدب عربي ، أو فرنسي ، أو إنجليزي . ونحن ، بهذا الوصف ، إنما نشير إلى لغة تخفى وراءها خصوصية ثقافية ، تجعل الأدب العربي ، مثلا ، مختلف عن الأدب الفرنسي ، وعن الأدب الإنجليزي .

وما نقوله عن الأدب كنص ، يمكن أن نقوله عن الأدب المقارن كعلم من العلوم الإنسانية ، مثله في ذلك مثل النقد ، والتاريخ ، والاقتصاد ، والسياسة .

إن الأدب المقارن ، منها أوغل في عالميته ، فهو يحمل داخله مفهوما قوميا ؛ لأنه ليس فلسفه تتعامل مع الإنسان كإنسان ، ولكن في نشأته الأولى ينطلق من نصوص أدبية ، كتبت بلغة خاصة ، وتحمل وجهة نظر خاصة وتعكس وجدانا خاصا .

إن العالمية والقومية معاً ، يتداخلان في مفهوم الأدب المقارن . فهو يبدأ من نصوص مكتوبة بلغة قومية ، قد تكون هي العربية ، ثم يصعد فوق هذه النصوص ليكتشف علاقتها مع نصوص كتبت بلغة أخرى ، قد تكون هي الفرنسية .

إن الدراسة ، التي تتعلق بالأشياء المشتركة بين الأدب المختلفة ، ودون أن تنطلق من نصوص أدبية ، هي من نوع ما يسميه بعض الباحثين بالأدب العالمي ، بقصد محاولتهم تأسيس علم ، يشبه الفلسفة ، ويبحث فيها هو مشترك بين الأدب الإنسانية .

وهم يطمحون أن يكون لهذا العلم تاريخ ، مثلما للأدب القومية تاريخ ، وإن كانوا لا يطمحون إلى أن يكون له نقد ، مثلما للأدب القومية نقد ؛ لأن النقد يرتبط بالنصوص ، وهذا العلم يتتجاوز الخصائص اللغوية للنصوص ، لكن يقف عند ما هو مشترك بين الأدب الإنسانية ، وعند الموضوعات الكلية ، التي هي أشبه بموضوعات الفلسفة .

وإن الدراسة ، التي توازن بين النصوص الأدبية داخل اللغة الواحدة ، ولا تتعدي أسوار هذه اللغة ، إنها هي نوع من الموازنات الأدبية ، التي يهتم بها كل أدب قومي ، استنارة للذوق لكن يتبيّن أوجه التلاقي والافتراق بين النصوص ، وأوجه التأثير والتأثر بين أديب وآخر .

أما الأدب المقارن، فهو يجمع في جعبته بين الوجهين القومي والعالمي معاً. فهو ينطلق من نصوص أدبية ، كتبت بلغة معينة وخصوصاً لمقتضيات هذه اللغة البلاغية ، ثم يبحث عن علاقتها ، من حيث التأثير والتاثير ، بنصوص أدبية كتبت في لغة مختلفة ، وخصوصاً لمقتضيات هذه اللغة ، وذلك لكي يثبت أوجه التفرد عند هذا الأديب ، أو عند غيره.

- ٧ -

وقد نشأ الأدب المقارن ، في جامعات فرنسا وأوروبا ، في حضن الأدب القومي ، ونتيجة لتطور تاريخي وحضاري .

فقد كانت هناك روح عالمية ، عممت العالم الأوروبي في العصر الحديث ، نتيجة للاكتشافات العلمية ، وخاصة فيما يتعلق بوسائل المواصلات والاتصالات . وسادت القارة فلسفات وأفكار عامة . فما إن يظهر المذهب الفلسفى أو الأدبي ، في فرنسا أو في غيرها ، حتى يتنتقل بسرعة إلى البلدان المجاورة . حدث ذلك مع الكلاسيكية ، والرومانтика ، والواقعية . وحدث أيضاً مع المذاهب السياسية ، مثل الماركسية والرأسمالية ، ومع المذاهب الفلسفية ، مثل الوجودية والعبوية .

ولم يقف جدار اللغة حاجزاً بين التقاء الشعوب ، والسعى من أجل إشعاع هذه الروح العامة ، فقد أخلت كل لغة تتطلع إلى جارتها ، وتتعرف على ثقافتها سواء عن طريق الترجمة أو الاحتياك المباشر .

وساير الناقد الأدبي هذه الموجة العامة ، فأخذ يتصعد بموازنه الأدبية داخل لغته القومية ، إلى موازنات مع نصوص كتبت بلغة أخرى ، بهدف استئثار الذوق ، والكشف عن أصلالة النصوص في لغته القومية ، والبحث عن درجة الإبتكار عن هذا الأديب أو عنده غيره . ثم تطور الناقد الأدبي بكل هذه الإشارات ، وأخذ يتلمس الأدلة العلمية ، والوثائق التاريخية ، التي توكلد فكرة التأثير والتاثير .

وهكذا ، أخذ الأدب المقارن يستقل عن النقد الأدبي ، وعن تاريخ الأدب ، ويتحول إلى علم يهتم بالموازنات الأدبية ، خارج حدود اللغة القومية .

وقد انعكست هذه النشأة الأولى على واقع الأدب المقارن ، داخل جامعات فرنسا ، فقد وظف خدمة الأدب القومي . وانطلق من القضايا التي تتعلق بالأدب القومي ، لسبب

بسقط ، وهو أنه نشأ في حضن الأدب القومي ، وتطورًا لفرع من فروع النقد الأدبي ، وهو فرع الموازنات الأدبية .

- ٨ -

ولم يكن الحال كذلك مع نشأة الأدب المقارن في جامعات مصر والعالم العربي . فلم يأت نتيجة لتطور تاريخي وحضاري ، أو استجابة حاجة داخل اللغة القومية ، تدفعها إلى توسيع دائرة اهتمامها ، والإطلاع على الجيران والأقارب .

بل كان الأمر على عكس ذلك ؛ فقد جاء الأدب المقارن إلى العالم العربي من فوق ، ومنقولاً من الجامعات الفرنسية ، على يد الدكتور محمد غنيمي هلال ، في كتابه : « الأدب المقارن » .

- ٩ -

وكتاب الدكتور غنيمي ، يؤرخ للأدب المقارن ، بعد أن اكتمل في جامعات فرنسا ، خلال رحلته التاريخية داخل الأدب الفرنسي . ومن هنا ، يأتي هذا الكتاب أقرب إلى الترجمة منه إلى التأليف . فهو يعتمد على المصادر الأجنبية ، وينقل منها ، ويؤلف بينها . إن نظره إلى الموارش ، أو إلى فهرس المعارف ، أو فهرس الموضوعات ، أو فهرس الأعلام ، ثبتت بجلاء أن هذا الكتاب يقدم واقع الأدب المقارن في فرنسا وأوروبا ، وينقله إلى اللغة العربية ، ويصنفه ، ويجيد الانتقال من رأى إلى آخر ، وقليلًا ما يعلق على هذه الآراء ؛ وإن فعل ، فباتقتضاب شديد ، وفي جمل قصيرة .

إن الدكتور غنيمي هلال يعقد فصلاً تحت عنوان « تاريخ نشأة الأدب المقارن » ، يمتد في الطبعة الثالثة ، من ص ٢٠ إلى ص ٧٧ ، يتبع فيه بصر وأمانة تاريخ الأدب المقارن ، منذ اليونان والرومان ، وحتى العصر الحديث ، في أواخر القرن التاسع عشر ، حين اكتمل الأدب المقارن على يد مؤسسه جوزيف تكست ، ومروراً برحلات الرومانطيكيين وعصر النهضة . وغير ذلك من عوامل تاريخية واجتماعية وثقافية ، أدت إلى نشأة الأدب المقارن ، وتطوره بطريقة طبيعية تستجيب لحاجة حضارية ، وعوامل تاريخية من داخل المجتمع .

ولم يتبع الدكتور غنيمي هلال تاريخ الأدب المقارن داخل اللغة العربية والحضارة الإسلامية ، حتى إن الكثير من الأعلام العربية والشرقية التي كان يشير إليها ، إنما كان يرجع فيها إلى مراجع فرنسية أو أوروبية ، مما يدل على أنها كانت من إيماء الدراسات المقارنة

فـ العالم الأوروبي ، ولم تأت نتيجة استقصاء خاص داخل المصادر العربية . ومتابعة شخصية لتاريخ الأدب المقارن داخل الثقافة العربية .

ومن هنا ، نراه يتوجه إلى حد كبير وضعية الأدب المقارن في العصور الوسطى . ويكتفى بالرجوع فيها إلى المصادر الفرنسية والأوروبية ، التي تنظر إلى هذه الفترة نظرة ازدراة لأن الحضارة الغربية كانت فيها متخلفة ، وتفسح الطريق للحضارة العربية الإسلامية ، لكنه تلقى بتأثيرها على مسيرة الحضارة الإنسانية في كل القارات .

إن الدكتور غنيمي يقدم هذه الفترة في عبارات قصيرة وعامة ، يستند فيها إلى المصادر الأوروبية ، ويقول :

« في العصور الوسطى ، التي امتدت من عام ٣٩٥ حتى عام ١٤٥٣ ، خضعت الأدب الأوروبي المختلفة لعوامل مشتركة ، وحدث بعض التباينات ، ووثقت علاقاتها بعضها البعض . وكان لهذا التوحيد في اتجاه الأدب مظهران عامان : أولهما ديني ، كان رجال الدين فيه هم المسيطرین ؛ فكان منهم القراء والكتاب معاً ، وتغلغل الروح المسيحي في ذلك الإنتاج الأدبي ؛ فقد كانت اللاتينية هي لغة العلم والأدب ، كما كانت هي لغة الكنيسة . وثاني هذين المظاهرتين العامتين كان في الفروسية التي وحدت ما بين كثير من الأدب الأوروبي في تلك العصور » ( ص ٢٢ ) .

حقاً إنه أورد فصلاً تحت عنوان : « الوضع الحالى لدراسات الأدب المقارن في جامعات الغرب وفي الجامعات المصرية » ، لكنه فصل يمتد من ص ٧٨ إلى ٨٨ فقط ، أى لايزيد على عشر صفحات ، يحاول خلالها أن يغطي هذا العنوان العريض . وقد نالت الجامعات المصرية ست صفحات فقط ، تحدث فيها عن نشأة الأدب المقارن في مصر ، في الربع الأول من القرن العشرين ، خلال الترجمة والدراسات النقدية التي تستمد من مصادر أوروبية ، ثم قدم منهجاً لدراسة الأدب المقارن في الجامعات المصرية ، تجاهل فيه جذور الأدب المقارن في الأدب العربي القديم .

وحقاً أيضاً ، إنه في مقدمة الطبعة الثانية ، تحدث عن أهمية الأدب العربي ، كعنصر حيوي في مفهوم الأدب المقارن . ولكن ذلك كان في المقدمة ، وربما جاء استجابة للمدد القومي في الجمهورية العربية المتحدة ، ولم يتجاوز ذلك إلى منهج الكتاب ، لأن ما ألف قد ألف ، وما كان قد كان ، وعملية التقييم قد يكون لها منضر أكثر مما لها من النفع .

لا يهم أن يورد المؤلف بعض الأمثلة ، وأن يستدرك بعض الأعلام العربية ، ولكن المهم أن ينطلق من الأدب القومي ، شأن الدراسات في الجامعات الفرنسية ، وأن ينطلق من الأدب العربي كمحور أساس .

وقد كانت هناك نتائج كثيرة. تربت على اتجاه الدكتور غنيمي في كتابه : «الأدب المقارن»، يمكن أن نشير إلى نتيجتين منها :

١- التركيز على الوجه العالمي في دراسة الأدب المقارن.

٢- تضييم دور الأدب المقارن.

وستقف وقفة قصيرة عند كل من النتيجتين.

ذكرنا من قبل أن الأدب المقارن، شأنه شأن العلوم الإنسانية، يحتوى على وجهين: وجه عالمي، وأآخر قومى. فهو يبدأ من نصوص أدبية مكتوبة باللغة القومية لها خصائصها الأسلوبية، ثم يساعد منها نحو الكشف عن العلاقة مع لغة أخرى .

وقد نشأ الأدب المقارن في جامعات فرنسا هذه النشأة الطبيعية ، التي تتطلّق من الأدب القومي ، وتهدف إلى خدمة الأدب القومي ، من خلالها لكشف عن أصلاته والبحث عن مصادره .

ولكن الحال يكن كذلك في مفهوم الأدب المقارن، في الجامعات المصرية والعربية . فقد قدم الدكتور غنيمي هلال في كتابه ، تعريفاً للأدب المقارن ينحاز فيه نحو الوجه العالمي ، ويقول :

«مدلول الأدب المقارن تاريني ، ذلك أنه يدرس موطن التلاقي بين الأذاب في لغاتها المختلفة ، وصلاتها الكثيرة المقددة ، في حاضرها ، أو في ماضيها ، وما هذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر، أيًا كانت ظاهر ذلك التأثير أو التأثر» (ص ٩) .

والتركيز على الوجه العالمي يتعدد في أكثر من موضع في الكتاب . ففي ص ١٨ ، يركز على هذا الوجه في مفهوم الأدب المقارن ، ويقول :

«فالأدب المقارن ، إذن ، يرسم سير الأذاب في علاقاتها بعضها ببعض ، ويشرح خطة ذلك السير، ويساعد على إدراكه الحيوية بينها، ويهدى إلى تفاهم الشعوب وتقاربها في تراثها الفكري . ثم هو - بعد كل هذا - يساعد على إخراج الأذاب القومية من عزلتها ، كى ينظر لها بوصفها أجزاء من بناء عام ، هو ذلك التراث الأدبي العالمي مجتمعاً .

ثم ينص على ذلك صراحة ويشبه الأدب المقارن بالاقتصاد السياسي ، وبالتاريخ ويقول :

« فهو يدرس مثلهما العلاقات الخارجية ، والمشروعات التي تبدأ بها دولة ما ، وأنواع التفозд التي تخضع لها ، وما تتعرض له إن طوعا وإن كرها من وراء حدودها ، وكل هذا مما توثق به نواحي النشاط الإنساني وتتنوع مظاهره ». (ص ٧٧) .

وقد تربت على هذا الوضع ، في كتاب الدكتور غنيمي هلال ، نتيجةتان :

أولاًها ، أن الكتاب يغفل باقتباسات خارجية ، وبأعلام أجنبية ، وغير ذلك مما يغطي على الوجه القومي ، ويجعله يبدو شاحبا ، لا يعبر عن نفسه ، ولا يعلن عن وجوده إلا في بعض استطرادات خفيفة للغاية ، وإشارات إلى بعض الأمثلة ، تأتى من باب القياس على الأمثلة الأجنبية ، والنصوص الأوروبية . وفي حالات كثيرة ينقل هذه الإشارات من مصادر أجنبية . وهو ، في كل الأحوال ، لا ينطلق من النصوص العربية ، ولا يجعلها محورا لكتابه ، ولا يصاعد منها ليلتقي أخيرا بالوجه العالمي ، ولكنه يبدأ من الوجه العالمي ، فيظل حبيسا لهذا الوجه العالمي .

أما النتيجة الثانية ، فهي تمثل في شحوب الناحية الفنية في هذا الكتاب ، وذلك لأن الدكتور غنيمي يركز على العلاقات التاريخية بين النصوص ، على حساب الناحية الفنية في بنية النصوص . ومن هنا ، لانجد ، إلا نادرا ، تحليلا لنص أدبي ، أو كشفا عن الفروق الدقيقة بين نص وآخر .

لقد كانت الموازنات الأدبية التي درسها القدماء تحت عنوان « السرقات الشعرية » ، أقرب إلى الناحية الفنية ، لأنها تنطلق من النصوص ، وتكشف عن درجة « الأخذ » من شاعر الآخر ، وفيما إذا كان الشاعر الأخير استطاع أن يخفى المعنى المأخوذ ، أو أحاله إلى صياغة جديدة تحمل بصماته ، ويمكن أن ينسب إليه أكثر مما ينسب إلى الشاعر السابق ، أو أن هذا المعنى من باب توارد الخواطر ، ومن باب المعانى المطروحة في الأسواق ، ولكن شاعر أن يصوغه بطريقته الخاصة ، أو بغير ذلك من تساؤلات تنطلق من النص ، وترتدى إلى النص .

ولكن العنوان الخارج والخادع لهذه الموازنات الأدبية ، وهو عنوان السرقات الشعرية ، والغافر من كل ما يمثّل إلى البلاغة القديمة بصلة - جعلا الناقد الأدبي ينفر من هذا الباب ، ولا يبدأ منه .

ولو أن الناقد انطلق من هذا الباب ، لوجد نفسه في زحمة من النصوص الأدبية ، ينطلق

منها للبحث عن العلاقة التاريخية بين هذه النصوص ، ومدى مردود هذه العلاقة على الصياغة الفنية .

لو كان ذلك كذلك ، لعاد للأدب المقارن قيمته الفنية ، ولما أصبحت عرضة للتشكيك من بعض الدارسين في قيمتها الفنية .

ولكن ذلك لم يكن كذلك ، فجاء كتاب الدكتور غنيمي تأكيداً لهذه الشكوك ، وانحاز إلى العلاقات التاريخية المجردة ، والتي هي أقرب إلى الفلسفة أو علم الاقتصاد السياسي أو التاريخ ، أو غير ذلك من ميادين تقف عند العلاقات الخارجية بين الدول ، ولا تعنى نفسها بالوقوف عند المخصوصية المحلية .

إن الانطلاق من الأدب القومي ؛ يجعلنا في مواجهة الجانب الفني ، ويضفي على الأدب المقارن شيئاً من الحياة ، يجعله ينتمي إلى عالم الأدب الحى ، أكثر مما ينتمي إلى عالم الكلمات المجردة .

وهذا الجانب الفني ، يمكن بدوره أن يخدم قضایا الأدب المقارن ، وأن يساعد في تحصیص فكرة العلاقة بين النصوص الأدبية . فقد تكون هذه العلاقة خارجية ، لأن الجانب الفني يؤكد البعد بين النصين ، وقد تكون هذه العلاقة حقيقة ، لأن الجانب الفني يؤكد الصلة بين النصين .

ولنضرب مثلاً يوضح ذلك من مسرحية الحكيم عن شهر زاد ، ومن رواية ألفريد فرج عن « أيام وليلي السنديباد » .

فإن الجانب الفني في مسرحية الحكيم ، يدفعنا إلى الافتراض بأن هذه المسرحية جلورا في التربية الأوروبيّة . فالتركيز على عنصر الحوار ، وتأزن الصراع ، والقضايا الفلسفية ، والرموز الأدبية — وغير ذلك يذكّرنا « بتكنيك » المسرحيات الغربيّة ، التي تستخدم من الأساطير رموزاً لمعالجة قضایا ذهنية ، كقضية التطهير الفني التي يعالجها الحكيم في مسرحيته عن شهر زاد .

أما الجانب الفني في رواية ألفريد فرج ، فإنه يجعلنا في مواجهة افتراض أن هذه الرواية مصادره في التربية الشرقيّة . فالتركيز على العنصر الخيالي « الفانتازى » ، والجانب الأسطوري البدائي ، والبهجة والمتعة الحسية ، وعدم الإيغال في الرمز والتواتر في الصراع ، والانطلاق من قضایا غيبية ، والاعتماد على الحس الديني — وغير ذلك ، يذكّرنا بالجنوب الشرقي .

إن الجانب الفني هنا وهناك ، يمنحك هذا الافتراض أو ذاك ، ويبقى على الباحث بعد

ذلك أن يكشف عن العلاقات التاريخية، وأن يتعمق المصادر في تلك البيئة أو في غيرها، حتى يصل إلى التبيّنة المطلوبة فيها إذا كان هذا العمل يتمتع إلى مصادر خارجية، فعد قضيته من قضايا الأدب المقارن، أو أنه يتمتع إلى مصادر من تاريخ ثقافته، فيعالج داخل قضايا الأدب القومي.

- ١٢ -

نشأ الأدب المقارن في فرنسا تطوراً للموازنات الأدبية داخل اللغة القومية. فقد اتسع مفهوم هذه الموازنات، وأصبح يتناول الموازنات على مستوى اللغات المختلفة. ومن هنا، يعرّف الناقد الفرنسي الأدب المقارن بأنه العلم الذي يعالج السرقات الدائمة والأبدية بين الدول<sup>(١)</sup>. فهو، إذن، بهذا التعريف، امتداد للسرقات الأدبية أو الموازنات داخل الأدب القومي.

وقد جاء الأدب المقارن، في نشأته الأولى داخل الجامعات الفرنسية، لخدمة تاريخ الأدب القومي، ونقد الأدب القومي. وهذا ما يؤكده الباحث الفرنسي «جون جاك أمبير»، وهو من أوائل من نبه إلى أهمية الدراسات المقارنة، وقال في إحدى محاضراته سنة ١٨٣٢ م، بجامعة السربون: «ستقوم أيها السادة، بتلك الدراسات المقارنة، التي بدونها لا يمكن تاريخ الأدب»<sup>(٢)</sup>.

ومن هنا، لم يكتسب الأدب المقارن، في نشأته الأولى، أهمية خاصة تجعله في مستوى يفوق مستوى تاريخ الأدب أو النقد الأدبي، بل إنهم قبلواه في أول الأمر بحذر شديد، وظللت جامعات فرنسا ملدة طويلاً خلواً من كرسى مستقل لتخصص الأدب المقارن، كعلم قائم بذاته، وظللت دراسته تتم داخل تاريخ الأدب، أو النقد الأدبي.

ولكن الأمر مختلف في جامعات مصر والعالم العربي، فقد جاء الأدب المقارن في أوروبا، يرتدي قبعة الرجل الأبيض. ويسعى بالتفوق على الأدب القومي، وبأنه أسمى مكاناً من تاريخ الأدب، ومن نقد الأدب؛ فهو يرطن بلغة الأجانب، وهو عالمي وغيره محل من أهل البلد.

وقد احتفى به الدكتور غنيمي هلال، وقدمه بحفاوة شديدة. بل إن بعض العيوب التي وجهها إليه أصحابه، راح يدافع عنها، ويلتعمد لها المعاذير. فإن قال البعض بأن الأدب المقارن يمثل سرقات دولية، عقب الدكتور غنيمي هلال بأن «الأدب المقارن أرحب أفقاً،

(١) الأدب المقارن، ص ١١.

(٢) المرجع السابق، ص ١١.

وأعمق نظراً، وأصدق نتائج في دراسته للصلات الأدبية الدولية، من الدراسات القديمة الضيقة الأفق والقليلة الجذوى ، لما كانوا يسمونه : السرقات الأدبية<sup>(١)</sup>. وإن اتهمه آخرون بأنه تارىخى لايفيد ، عقب الدكتور غنيمى بعدم جذوى مثل هذه النهضة<sup>(٢)</sup>.

وقد أراد كثيرون في عالمنا العربى أن يكتسبوا مثل هذه الوجاهة ، فاندفع كل من هب ودب يؤلف حول الأدب المقارن ، وليس منها ما يقول ، ولكن المهم أن يكون كتابه حول الأدب المقارن ، وقد لا يمت الكتاب إلى الأدب المقارن بمعناه العلمى ، وقد يكرر مسائل رتيبة ومعروفة ، أو يشرح بعض القضايا حول علمية الأدب و مجال التأثير والتاثير ، وقد يكون كتابا طلابيا ، ولكن المهم - في كل الأحوال - أن يجاري الموجة ، ويكتسب الوجاهة ، ويتنمى إلى أصحاب القبعات ومعاطف الفرو .

إن وضع قضية الأدب المقارن في الجامعات الفرنسية ، غيره في الجامعات العربية . ففى الجامعات الفرنسية ، كانت القضية تتلخص في البحث عن وضع ممتاز للأدب المقارن ، يستقل به عن تاريخ الأدب القومى . أما في الجامعات العربية ، فإن القضية تتلخص في التخفيف من ذلك الوضع الممتاز ، والحد من درجة الاستعلاء على الأدب القومى .

### - ١٣ -

يبقى من كتاب الدكتور غنيمى هلال أمران ، هما : المنهج من ناحية ، واستشارة الذهن نحو تطبيق ذلك المنهج ، من ناحية ثانية .

فالمنهج ، يتمثل في تلك القيمة الباقية من كتاب «الأدب المقارن» ، وتتلخص في دراسة علاقة التأثير والتاثير بين النصوص الأدبية في اللغات المختلفة ، ثم إثبات البراهين العلمية التي تؤكد هذه العلاقة .

وقد طبق الدكتور غنيمى هذا المنهج على نصوص أجنبية في حالات كثيرة ، ورجع إلى آراء باحثين فرنسيين وأوروبيين في الأعم الأغلب . وببقى من هذا التطبيق استشارة الذهن لكي يقوم بالمشيل ، ويتمكن من الانطلاق من نصوص عربية ، ومن باحثين عرب ، ثم يصاعد خلال ذلك إلى البحث عن الوجه العالمى للأدب المقارن .

ونحن ننطلق من هذين الأمرين عند الدكتور غنيمى هلال ، فنقدم تعريفاً جديداً للأدب المقارن ، هو :

(١) المرجع السابق ، ص ١١ .

(٢) انظر مقدمة الطبعة الأولى .

« توسيع مجال الممازنات الأدبية ، لكي تنتقل من حدود اللغة القومية ، إلى الكشف عن العلاقات مع نصوص كتبت بلغات أخرى ، وإثبات تلك العلاقات عن طريق النقد الأدبي من ناحية ، وعن طريق البراهين العلمية ، من الناحية الأخرى ».

إن هذا التعريف الجديد ، قد يكون من باب « المعارض » لتعريف الدكتور غنيمي ، ولكنه أبداً لن يكون من باب المناقضة ، لأنه يلتقي مع الدكتور غنيمي في منهجه الذي يحاول من خلاله أن يثبت بالبراهين العلمية موطن التأثير والتاثير .

ومن هنا ، فإن ما ذكره الدكتور غنيمي ، في الفصلين الثالث والرابع من الباب الأول ، شيء يتطلبه هذا التعريف الجديد ؛ فقد تحدث في الفصل الثالث عن « عدة الباحث في الأدب المقارن » ، وتحدث في الفصل الرابع عن « ميدان البحث في الأدب المقارن » ، وكل ذلك في الدراسات التمهيدية ، التي لا يستغنى عنها الأدب المقارن ، حتى في تعريفه الجديد .

وأيضاً ، فإن الكثير مما ذكره الدكتور غنيمي في الباب الثاني ، تحت عنوان « بحوث الأدب المقارن ومناهجها » ، لا يتنافى مع التعريف الجديد ، فهو قد تحدث في الفصل الأول عن « عالمية الأدب وعواملها » ، وهو قد تحدث في الفصل الثاني عن « الأجناس الأدبية » وفي الفصل الثالث عن « المواقف الأدبية والنهاذج البشرية » ، وفي الرابع عن « تأثير كتاب أدب من الأدب في أداب أخرى » ، وفي الفصل الخامس عن « دراسة المصادر » ، وفي الفصل السادس عن « المذاهب الأدبية » ، وفي السابع والأخير عن « تصوير الأدب القومية للبلاد والشعوب الأخرى » ، وكل هذه العناوين يتطلبوها التعريف الجديد ، كدراسات تمهيدية لابد منها لكل باحث في مجال الدراسات المقارنة .

إن ما ذكره الدكتور غنيمي هلال في الفصلين الأخيرين من الباب الأول ، وما ذكره في الباب الثاني بفصوله السبعة ، يمتد من ص ٨٩ حتى ص ٤٢٩ ؛ فهو يشغل نحوًا من ٣٤٠ صفحة ، في كتاب لا تزيد صفحاته على ٤٣٧ ، بما في ذلك المقدمات والخاتمة . وكل هذا ، يدل على أن نقط الالتقاء مع الدكتور غنيمي أكثر بكثير من نقط الافتراق .

إن مجال الافتراق بين التعريفين إنما يتمثل في نقطة البدء . فالباحث ، في التعريف الجديد ، يبدأ من الأدب القومي ( العربي ) ، ويجعل علاقة التأثير والتاثير موظفة لخدمة هذا الأدب . وهو ، بذلك ، يخفف من تضخم مكان الأدب المقارن ، ويجعله قسيماً لتاريخ الأدب وللنقد الأدبي ، بل ربما يشكل في دوره كعلم مستقل ، ويحوله إلى فرع من فروع النقد

الأدبي ، يهتم بالموازنات بين النصوص الأدبية ، وبالسرقات الدولية والأبدية على حد تعبير الباحث الفرنسي .

وهذا التعريف الجديد ، يهتم بالناحية الفنية أيضا ، ويجعل منهج البحث في الأدب المقارن من شقين : النقد الأدبي من خلال الاستشعار الأولى بالعلاقة بين النصين . ثم البراهين المادية التي تؤكد هذا الاستشعار .

إن الاستشعار الفني ، هو الخطوة الأولى في الدراسات المقارنة ، التي تطرح الافتراض المبدئي ، وتدفع الباحث إلى أن يواصل الطريق في البحث عن البراهين العلمية .

وهو استشعار ، يأتي عن طريق الحساسية الفنية . دون هذه الحساسية ، قد يصل الباحث طرقه ، ويقع في مسائل تجريدية جافة ، وهذا يدل على الصلة العميقية التي تربط الأدب المقارن بالنقد الأدبي ، كعلم يقوم على موهبة تستشعر الفروق الدقيقة بين النصوص الأدبية .

وربما كان الاستشهاد بمثال من واقع تجربتي الشخصية ، يمكن أن يقرب لنا ما أريد أن أنص عليه من أهمية الناحية الفنية في مجال الدراسات المقارنة .

فبعد أن فرغت من رواية «أمريكا» لكافكا ، أحسست بأن هذه الرواية مختلف عن «القضية» و«القلعة» و«سور الصين» ، وغير ذلك من روايات كتبها كافكا . بل أكثر من ذلك ، أحسست أن هذه الرواية مختلف عن منهج الرواية الأوروبي التقليدية ، وأنها تقترب كثيراً من منهج المقامات في الأدب العربي ، وهو منهج يقوم على وحدات مستقلة ، ليس من الحق أن تخضع لخط تطوري يربط بين الفصل والذى يليه .

إن الحس الفني ، نبهنى إلى افتراض مصادر شرقة لهذه الرواية . ومع البحث ، اكتشفت أن مقامات الحريري انتقلت إلى العالم الغربي ، وأنها قد أثرت في جنس أدبي يسمى أدب الشطار ، وهو جنس يدور حول بطل من قاع المجتمع شيء إلى حد كبير يبطل المقامات . فتوصلت إلى نتيجة مؤداها أن هذه الرواية لكافكا إن لم تكن قد تأثرت مباشرة بالمقامات فهي على الأقل قد تأثرت بها عن طريق ذلك الجنس الأدبي .

وهذا الانطلاق في الأدب القومي ، كنصوص أدبية تحمل خصوصية فنية ، يقلل من أهمية الدراسات التي أوردها الدكتور غنيمي هنالك في الفصل الأول من الباب الأول ، والتي تدور حول تاريخ نشأة الأدب المقارن في أوروبا . وهذا التقليل ، لا يصدر ، من تجاهل للمجهود العلمي الذي بذله الدكتور غنيمي من أجل هذه الدراسات ، ولكن لأن هذه الدراسات خاصة بواقع الأدب المقارن في الجامعات الأوروبية والفرنسية . ونحن في

التعريف الجديد ننطلق من الأدب القومي ، الذى هو الأدب العربى في مثل حالتنا ، ومن هنا ، تبدو هذه الدراسات غير مجده فى نقطة انطلاقنا ، ونراها أقرب إلى الترجمة والنقل . وكل هذا ، يجعلنا نقترب من الغاية التى تهدف إليها هذه الدراسة ، وهى تتعلق بتأسيس علم أدب مقارن من منظور عربى . وفي هذه الحالة ، سوف يتحول كتاب الدكتور غنيمى إلى خلفية تاريخية لهذا العلم ، قدمت النهج ، وقدمت النموذج من واقع الأدب الفرنسي ، واستفزت الذهن لكي يؤسس علم الأدب المقارن ، من واقع تاريخ الأدب العربى ، وانطلاقاً من النصوص العربية .

- ١٤ -

ومن أجل هذه الغاية ، يمكن أن نطرح تصوراً التأسيس علم أدب مقارن من منظور عربى ، يقوم على الخطة التالية :

- ١ - البحث عن جذور الأدب المقارن داخل الأدب العربى .
  - ٢ - دراسة الأجناس الأدبية من واقع تاريخ الأدب العربى .
  - ٣ - الاهتمام بتأثير الأدب العربى في غيره من آداب الشعوب الأخرى .
  - ٤ - البحث عن مذاهب أدبية داخل الفكر العربى .
- وسنقف وقفة خاصة عند كل نقطة من تلك النقاط السابقة .

- ١٥ -

جاء الفصل الأول في كتاب الدكتور غنيمى هلال تحت عنوان : « تاريخ نشأة الأدب المقارن في أوروبا » ، وقد خصصه للنقاط الآتية :

فكرة الأدب المقارن قبل القرن التاسع عشر - نظرية المحاكاة في الأدب اللاتيني وفي عصر النهضة والعصر الكلاسيكي - في القرن السابع عشر - في القرن الثامن عشر - في القرن التاسع عشر - الحركة الرومانтика - مبادئ الرومانтика ومقارنتها بمبادئ الكلاسيكية - مدام دى ستال - سانت بوف - النهضة العلمية في القرن التاسع عشر - إرنست رينان - هيولييت تين - جاستون بارى - برونيتير - كمال نشأة الأدب المقارن على يد جوزيف تكست وبالباحثين المحدثين .

إلى هذه النقاط نتابع جذور الأدب المقارن في التاريخ الغربى قبل عصر النهضة وبعده ،

وخلال مذاهب وحركات غربية، مثل الرومانسية والكلاسيكية، وعلى يد أعلام في الغرب، مثل : مدام دي ستال ، وسانت بوف ، وإرنست رينان وحتى جوزيف تكست ، وترصد هذه الجذور بالعودة إلى مصادر أوروبية وفرنسية بنوع خاص .

ونحن بقصد البحث عن جذور للأدب المقارن متعددة في التاريخ العربي ، سنغير الفصل إلى « تاريخ نشأة الأدب المقارن عند العرب » ، ونخصصه للنقاط الآتية :

رحلات العرب قبل الإسلام - رحلة الشتاء ورحلة الصيف - المناذرة - الغساسنة - اليهودية والنصرانية في الجزيرة العربية - القبائل والمجنحات - المجرات اليمنية - الفتوحات الإسلامية - المجرات العربية بعد الإسلام - الصراع مع الحضارة المجاورة - التعرّيب - الزواج والنسب - تعرّيب الدواوين - كتاب الدواوين من أصول غير عربية - الترجمة عن اليونانية والفارسية والهندية والسوريانية وغير ذلك - المنافذ الحضارية خلال الأندلس وجنوب فرنسا وصقلية ومالطة وأوروبا الشرقية - رحلات ابن بطوطة وغيره - مجالس الخلفاء والوزراء والقادة - الفلاسفة - المصوّفة - السير الشعبية - العادات والتقاليد - الأعياد والمواسم - الكتب المقدسة - قصص الأنبياء - قصة يوسف - مجنون ليل - الشعوبية - الجاحظ - ابن المقفع - الموسحات والأزجال في الأندلس - لقبان - النفوذ الفارسي - النفوذ التركي - الحرّوب الصليبية - الحملة الفرنسية على مصر - محمد على - الاستعمار - الترجمة في العصر الحديث - البعثات الخارجية - الجامعات - الصحافة - الإعلام - جهود الدكتور غنيمي هلال - كتابه في الأدب المقارن - توجّه الدراسات المقارنة بعد الدكتور غنيمي - البحث عن الجذور التراثية في الرواية والمسرح وغيرها - ظهور فكرة الأصالة - اقتراح دراسة الأدب المقارن من منظور الأدب العربي .

وغير ذلك من نقاط تستوحى التاريخ العربي ، وتحاول أن توصل للأدب المقارن داخل هذا التاريخ ، ونردد أعلاماً عربية ، وأحداثاً عربية . حتى حينما تعرّض للتأثيرات الأوروبيّة ، فإنّ منطلقها يكون من الواقع العربي ، ولا تسـمـ الأحداث الأوروبيـة إلا من خلال تأثيرها على هذا الواقع .

إن الذي حدث عند الدكتور غنيمي ومن سار في اتجاهه ، أنهم اطلعوا على بعض المؤلفات الأوروبيّة وقاموا بترجمتها ، وعرضوا وجهة نظر أصحابها ، وهذا أمر سهل ، يتطلب معرفة صاحبه بلغة أوروبية فحسب . أما بقية الجهد ، فقد قام به أصحابه من المفكرين الأوروبيـين . وكل ما هو مطلوب من الدكتور غنيمي ، أو من يسير في اتجاهه ، هو عرض هذا الجهد ، أو التعليق عليه ، أو ضرب أمثلة تستوحى وتسير على منواله .

أما المخطوة الأخرى المطلوبة ، والخاصة بتأصيل الأدب المقارن في البيئة العربية ، فهي

أشد صعوبة، لأن الطريق غير مهده، ولأن المطلوب من الباحث أن يتبع النقاط السابقة في المؤلفات التاريخية والجغرافية والأدبية والفلسفية والصوفية، ثم يقدم نسقاً يضاهي النسق الذي قدمه الباحثون الأوروبيون والفرنسيون، واستوحاه الدكتور غنيمي ومن سار على دربه.

- ١٦ -

استعرض الدكتور غنيمي في الباب الثاني، ميدانين البحث في الأدب المقارن. التي تدور حول المواقف الأدبية، والنهاج البشرية، والأنجاس الأدبية، وغير ذلك مما غطى به الفصول السبعة التي تشكل هذا الباب.

وقد ذكرنا من قبل، أنه يمكن لمن يريد أن يؤصل الأدب المقارن في البيئة العربية أن ينطلق من هذه الميدانين وتلك الفصول، ولكن بشرط له أهميته، وهو أن تكون طريقة معالجته لهذه الفصول مختلفة عن الطريقة التي عالجها بها الدكتور غنيمي.

فالدكتور غنيمي، قد نقل معلوماته من الكتب الأوروبية والفرنسية، فجاءت تخدم الأدب القومي الفرنسي أكثر مما هي تخدم الأدب القومي العربي، الذي ضاع خلال السياق، وجاء من باب الاستطراد، وفي حالات كثيرة متقولاً عن مصادر أوروبية.

لنضرب مثلاً على ذلك بما ذكره الدكتور غنيمي في فصل «الأنجاس الأدبية». فقد استعرض الأنجلوسaxon الشائعة في العالم الغربي، من مثل : الملحة ، والخرافة ، والقصة والمسرحية . وتجاهل الأنجلوسaxon الشائعة في الأدب العربي، من مثل : الشعر ، والخطابة ، وفن الحكمة .

ومن هنا، جاء استعراضه مليئاً بالأعلام والأمثلة والإحالات الغربية، وعرج على الأدب العربي من باب الاستطراد السريع . فهو، مثلاً ، في حديثه عن الملحة، يتبع تاريخها عبر الأدب اليوناني ، واللاتيني ، وفي العصور الوسطى وحتى العصر الحديث ، ويضرب أمثلته من الإلياذة ، والأوديسا ، والانياد ، والكوميديا الإلخ ، والفردوس المفقود ، ومغامرات تلميذ ، ويشير إلى هوميروس ، وفرجينيل ، ودانتي ، وميلتون ، وفيتلون .

إن يشق ويغرب ، ولا يتعجب إلى الأدب العربي إلا في النهاية ، وفي فقرة أخيرة لاتتجاوز ستة أسطر، يذكر فيها أن الأدب العربي القديم لم يعرف فن الملاحم ، وكل ما عرفه العرب مما يمت إلى ذلك بصلة ، هو فن السير الشعبية ، وهو فن فيها يرى ليس له من المكانة الأدبية ما يسمح له بأن يدرسها في هذا الكتاب ؛ ومن هنا، يكتفى بهذه الإشارة ، ويتوقف عن دراسته .

لقد كان أسهل على الدكتور غنيمى أن ينقل ويترجم ، من أن يتبع بنفسه تاريخ الأجناس الأدبية التي شاعت في الأدب العربى ، وأن تكون رؤيته الخاصة .

أما الباحث عن تأصيل الأدب المقارن في البيئة العربية ، فإن مهمته أصعب من ذلك بكثير؛ إذ عليه أن يتبع بنفسه رحلة الشعر ، والخطابة ، والحكمة ، وغير ذلك من أجناس أدبية ، عرفها العرب ، ورددوها في كتبهم .

وهو في تلك المتابعة لن يردد مقاله التقاد ، القدامى أو المحدثون ، عن تاريخ الشعر العربى ، أو عن الخطابة ، أو الحكمة ، أو المديح ، أو الغزل ؛ لأن ما قالوه يندرج في تاريخ الأدب القومى . ولكن الباحث عن تأصيل الأدب المقارن ، يتصدى لدراسة هذه الأجناس والأنواع ، من منطلق علاقة التأثير والتأثر مع آداب اللغات الأخرى .

لتضرب مثلاً ، يجسّد هذه المهمة من تتبع تاريخ الشعر العربى ، من منظور هذه الرؤية المقارنة . فالمطلوب من الباحث ، أن يكشف قبل كل شيءٍ عن نظرية الشعر عند العرب ، كما تتمثل في عمود الشعر نظرياً ، وفي العلاقات كيماذج . ثم يتحدث عن نظرية الشعر عند اليونان ، كما يمثلها كتاب «فن الشعر» لأرسطو . ثم يتتابع الصراع الحضاري بين النظريتين ، ومردود هذا الصراع على الشعر العربى ، ويرصد قوة الحضارة العربية في تلك الفترة ، والتي تمثلت بمصطلحات أرسطو ، وحولتها عن مجرها ، وجعلتها أقرب إلى مصطلحات الشعر الغنائى ، منها إلى مصطلحات الشعر التمثيل . ثم يتتابع رحلة الشعر في علاقته مع الثقافة الفارسية ، وأثر تلك العلاقة في اللغة والموضوعات ، ورحلته في بلاد الأنجلستان ، والتغيير الذي طرأ على شكل القصيدة واستجابة القصيدة العمودية لهذا التغيير . ثم متابعة التغيير الذي طرأ على شكل القصيدة في العصر الحديث بعد الاحتكاك مع الحضارة الأوروبية ، ورصد درجة الانحراف عن تقاليد القصيدة العربية . والمقارنة بين موقف الحضارة العربية القديمة التي تمثلت الفكر الإغريقي ، وحولته إلى جزء من بيتها الفكرية ، وموقفها في العصر الحديث بعد أن ذابت في الفكر الأوروبي وخضعت لمصطلحاته الخاصة .

وغير ذلك من متابعة لكل جنس من الأجناس الأدبية الشائعة ، وهى متابعة لاتنقل من تاريخ الأدب العربى في صورته القومية ، ولا تترجم من المصادر الغربية ، ولكنها توصل للأدب المقارن ، من دائرة النصوص العربية وعلاقتها بالنصوص الأجنبية ، ببحثاً عن الأصلية ، واستنتاجاً من تاريخ عربي ، وتريداً لأعلام عربية ، واستشهاداً بنهاذج عربية .

مالت الدراسات المقارنة في مصر والعالم العربي ، بفضل كتاب الدكتور غنيمي ، إلى التركيز على تأثير العرب بغيرهم ، وخاصة بالكتاب الأوروبيين . ولم تعط مثل هذا الاهتمام بالجانب الآخر ، الذي يركز على تأثير العرب في غيرهم من كتاب الشعوب الأخرى .

وانطلقو يبحثون عن مصدر لكل أديب عربي ؛ فطه حسين هو فولتير الشرق ، والعقاد هو كوليردج ، والحكيم هو أفلاطون ، وعمود تيمور هو موباسان ، ونجيب محفوظ هو زولا ، وإحسان عبد القدوس هو هـ . جـ . ويلز ، وصلاح عبد الصبور هو إليوت .

وقد كانت هذه المصادر الأجنبية تطلق بيته شديد ، سواء من الأديب أو من ناقده ، دون أن يحسس بأن التركيز على المصدر إنما يحمل الكاتب إلى صدى ، ولدرجة أن بعضًا من يكتبون بدافع من أنفسهم ، ومن منطلق الأصالة ، قد تواروا في الظل ، لأنهم لا يجدون « سيداً » أجنبية يتكلمون عليه ، ويتيهون به على الجمهوه .

وقد تولى الضغط الأوروبي على الواقع العربي ، وأصبحت المذاهب الأدبية التي تنشأ في أوروبا تفرض على الواقع الأدبي في مصر والعالم العربي .

من المعروف أن المذهب الأدبي ، لا يفرض من فوق ، أو يقوة القانون والقهر ، ولكنه يختبر في بيته ، ويتحرك بين جمهور ، ويعكس فلسفة معينة وينقض لتأويلات النقاد والدارسين . وكل هذا يعني أنه يحمل خصوصية معينة ، لاتتيح له أن يتزعزع في تربة أخرى .

ولكن الدارسين يتتجاهلون ذلك ، ويتعرضون لتفسير التاريخ العربي ، وتحليل الإبداع الأدبي ، من منطلق الكلاسيكية ، أو الرومانтика ، أو الواقعية ، أو الماركسية ، أو الوجودية ، ويثنرون المصطلحات الواقفة التي نشأت في ظروف خاصة على التاريخ العربي .

وظهر هذا الضغط ، بصورة واضحة ، على أقسام : اللغة الإنجليزية ، واللغة الفرنسية ، واللغة الألمانية ، وغير ذلك من أقسام الجامعات المصرية والערבية ، التي تتخصص في اللغات الأوروبية ، وتحول إلى نسخة من أقسام الجامعات الإنجليزية ، والفرنسية ، وتقوم بدراسة الأدب المقارن من منظور هذه الجامعات ، وتركز على الموضوعات التي تبرز تأثير الأدب الأوروبي في الأدب العربي الحديث ، من مثل : شكسبير في الأدب العربي - إليوت في الأدب العربي - تأثير تيار الشعور في الرواية - الع匕قة في المسرح المصري - صورة الغرب في الرواية العربية الحديثة - بين رواية زينب وغادة الكاميليا - المصادر الفرنسية في أدب طه حسين - بخيل مولير في الأدب العربي - الرومانтика الغربية في الشعر العربي الحديث - بين نجيب محفوظ وتشارلز ديكتن .

إن تأصيل الأدب المقارن في الواقع العربي، يتطلب قدرًا عائلاً من الاهتمام بالصورة الأخرى ، التي تحاول أن تبرز تأثير الأدب العربي في غيره من أداب الأمم الأخرى . إن الباحث ، بذلك ، يصحح الوضع ، ويستكمل الصورة ، ويتحقق الموضوعية التي تستغرق الجوانب كافة .

ومن ناحية أخرى ، فإن هذا الاهتمام يحقق هدفًا قوميا ، ويجعل الإنسان العربي يحس بأنه متذمِّرٌ تاريجيًا ، خلال أدب عريق ، أثر قد يديمُ الحضارات المجاورة ، مثل : حضارة الفرس والترك والحضارة القبطية ، وامتد تأثيره إلى قارات إفريقيا وأسيا ، وعبر البحر إلى قعر الحضارات الغربية .

إن موضوعات ، مثل : المقامات ، وألف ليلة وليلة ، وحى بن يقظان ، والمعراج ، والموشحات ، وبخلاء الباحظ ، والحب العذرى ، والفروسية ، والوقوف على الأطلال ، والعروض ، والقافية ، وصورة الشرق ، وقصة يوسف ، وجنون ليل ، والأدب العربى فى إفريقيا ، أو فى الصين ، أو عند الشعوب الإسلامية ، أو فى أمريكا اللاتينية ، أو فى أوروبا الشرقية - إن موضوعات كهذه ، يمكن أن تكون مطلقاً للكشف عن تأثير الأدب العربى فى الأدب الأخرى ، وأن توظف الأدب المقارن من أجل هدف قومى .

#### - ١٨ -

المذاهب الأدبية لاتنشأ من فراغ ، ولكنها تختصر داخل بنية المجتمع ، نتيجة عوامل سياسية وفكرية . وقد ذكرنا ، من قبل ، أن الضغط الأوروبي على الواقع العربي ، قد بلغ حد إسقاط المذاهب الأوروبية على الواقع العربي ، وتمرير هذا الواقع لكي يستجيب لمقولاتها . ونضيف ، الآن ، أن الدكتور غنيمي في كتابه قد ذكر أن الأدب العربى لم يصل إلى حد المذاهب الأدبية ، نتيجة غيبة الوعى عند الجمهرة ، وغياب الرؤية الفلسفية<sup>(١)</sup> .

ليس حتى أن يعرف الأدب العربي نفس المذاهب الأدبية التي نمت في أوروبا نتيجة عوامل تاريخية ، حتى إذا ما افتقدناها حكمتنا على الأدب العربي بالجهل والغباء ، ثم نعمن في عملية التعذيب الذاتي ، ونرى أنفسنا غير جديرين بالمعرفة والرؤية الفلسفية .

إن الذى يدرك ذهنه على استقلالية التفكير ، ويصدر عن تفرد وأصالحة ، ثم يبحث في الفكر العربى عن المذهب الأدبي ، فإنه حتى سيلتف بهذا المذهب . ولكن ، ليس من الحتم أن يكون هذا المذهب صورة من المذاهب التي عرفتها الحضارة الأوروبية .

(١) انظر من ٤١٦.

إن المذهب في تعريفه اليسير يحمل رؤية فكرية، تتجسد خلال جهود يتحمس لها، وثبتت فعاليتها خلال تطبيقات تتناول مختلف الأنشطة البشرية، سلوكية ، أو شعورية أو عقلية .

وليس من المقبول أن حضارة عريقة ومتعددة تاريخيا ، كالحضارة العربية الإسلامية ، تخloo من المذاهب بهذا التعريف اليسير. فهي حضارة تملك رؤية فكرية وعقدية ، وأثرت وتأثرت بالحضارات المجاورة ، ولها خصوصيتها الحضارية ، التي ألتقت بظلامها على مختلف الأنشطة البشرية. وكل ما هنا ذلك ، أن الذهن العربي المعاصر في حاجة إلى أن يتقطّع أحکامه الخاصة من واقع التاريخ العربي ، وليس من واقع المؤلفات الجاهزة أو الأفكار الوافدة .

إن مذهبًا ، مثل مذهب الوسطية ، يمكن أن يمثل منها أدبيا من واقع التاريخ العربي ، ويمكن أن يحمل كل مقومات التعريف السابق للمذهب الأدبي ، وكل ما هنالك ، أن هذا المذهب قد وقع في دائرة الفكر الديني ، فانصرف عنه الفريقان .

الفريق القديم ، نظر إليه كمذهب ديني ، لايبيغى أن تهتك حرمته ، ونظر إليه كفكـر يستجيب للاجتـهادات البشرية .

أما الفريق الحديث ، فقد نظر إليه كطـقس ديني ، يشبه العبادة والتبتـل ، ولا يصلـ إلى حد التأثير على الفكر الإنسـاني .

وسيـوفـنـاحـاـوـلـ فـيـ الأـسـطـرـ الـقـادـمـةـ أـنـ نـتـابـعـ هـذـاـ المـذـهـبـ الـوـسـطـيـ ،ـ مـنـ مـنـظـورـ الـأـدـبـ الـمـقـارـنـ ،ـ الـذـىـ يـقـومـ عـلـىـ فـكـرـةـ التـأـثـيرـ وـالتـأـثـيرـ بـيـنـ الـأـدـابـ الـمـخـتـلـفـةـ ،ـ وـسـنـحـسـ ذـلـكـ بـسـرـعـةـ وـخـفـةـ ،ـ لـأـنـ لـيـ كـتـابـاـ مـفـصـلـاـ حـوـلـ هـذـاـ الـمـوـضـعـ ،ـ يـصـلـ إـلـىـ خـسـةـ أـجـزـاءـ .ـ

الوسطية لها رؤيتها ، ولها جهودها ، ولها تطبيقاتها ، كما أوضحت في الكتاب السابق ، ولها خصوصيتها التي جعلتها تدخل في صراع حضاري مع وسطية أرسطو ، واستطاعت أن تقرر من الفكر الفلسفـيـ الذي ترجمـلـيـ العـرـبـيـةـ ،ـ ثـمـ اـنـتـقـلـتـ بـعـدـ ذـلـكـ بـهـذـاـ التـحـورـ الـحـضـارـيـ إـلـىـ الـعـالـمـ الـأـوـرـوـبـيـ ،ـ وأـثـرـتـ فـيـهـ .ـ وـكـانـتـ قـصـةـ حـىـ بـيـنـ يـقـظـانـ هـىـ المـثالـ الـبـارـزـ عـلـىـ هـذـاـ التـأـثـيرـ .ـ وـقـدـ تـجـسـدـتـ الـوـسـطـيـةـ الـعـرـبـيـةـ فـيـ قـالـبـ الـأـدـعـيـةـ الـمـأـثـورـةـ ،ـ الـتـىـ كـانـتـ تـعـكـسـ رـؤـيـةـ فـكـرـيـةـ مـيـزـةـ ،ـ أـثـرـتـ بـعـدـ ذـلـكـ فـيـ شـطـحـاتـ الصـوفـيـةـ ،ـ وـالـتـىـ بـدـورـهـاـ نـقـلتـ إـلـىـ الـفـكـرـ الغـرـبـيـ .ـ وـكـانـ اـبـنـ عـرـبـيـ وـالـحـلـاجـ مـثـالـيـنـ بـارـزـيـنـ عـلـىـ ذـلـكـ .ـ ثـمـ عـادـ الـفـكـرـ الصـوـفـيـ بـعـدـ أـنـ تـلـوـتـ بـالـرـؤـيـةـ الـغـرـبـيـةـ إـلـىـ الـعـالـمـ الـعـرـبـيـ .ـ وـكـانـ الـحـلـاجـ .ـ كـماـ صـوـرهـ صـلـاحـ عـبدـ الصـبـورـ فـيـ مـسـرـحـيـتـهـ .ـ شـاهـدـاـ عـلـىـ تـلـكـ الـعـلـاقـةـ بـيـنـ الـحـضـارـتـيـنـ الـفـرـيـةـ وـالـأـوـرـوـبـيـةـ .ـ

وهـكـذاـ ،ـ يـمـكـنـ أـنـ نـتـابـعـ هـذـاـ المـذـهـبـ مـنـ مـنـظـورـ الـأـدـبـ الـمـقـارـنـ ،ـ وـنـجـدـ أـنـ يـمـلـكـ تـارـيـخـاـ

لا يقل عن المذهب الكلاسيكي ، أو الرومانتيكي ، وأنه يثير الكثير من القضايا التي تمت بصلة كبيرة لميدان الأدب المقارن .

- ١٩ -

منذ أن تشكلت الحضارة العربية الإسلامية ، دخلت في حوار حتى مع مختلف الحضارات الإنسانية ، منذ الفرعونية وحتى الحضارة الغربية الحديثة ، موردا بالحضارات الإغريقية ، والقبطية والفينيقية ، والآشورية ، والفارسية ، والرومية .

ولأنها حضارة عريقة ، تستند على أرضية فكرية ، وليس على مظهر عسكري فحسب ، لم يفقدها ذلك الحوار خصوصيتها ، بل خرجت منه بأفق أوسع ، ودماء جديدة .

وقد انعكس هذا الحوار على الأدب العربي وتفاعل مع الأداب الأخرى ، وأخذ منها وأعطها ، وكانت حصيلة ذلك تجدادا في الشعر ، وفي النثر ، وفي سائر الأجناس الأدبية .

إن كل هذا يعني أن فكرة التأثير والتاثير موجودة منذ أن بنى الأدب العربي إلى الوجود ، وتشكل في لغة لها رؤيتها الفكرية والفنية وهي حقيقة لا تحتاج إلى بيان ، تدل عليها الترجمات ، وأقوال الأدباء من أمثال الجاحظ وابن المقفع .

فالأدب المقارن هو حقيقة قائمة منذ القديم ، وكل ما أضافه العلم الحديث هو ذلك المنهج العلمي ، الذي يتضمن علاقة التأثير والتاثير للبراهين العلمية والأدلة المادية .

وقد كان للدكتور غنيمي فضل التعريف بهذا المنهج في الأوساط الأدبية والجامعية في العالم العربي . وإذا كان الدكتور غنيمي قد اعتمد في تعريفه وفي شرحه على أمثلة أوروبية وعلى مصادر فرنسية ، فإن الخطوة التالية والمتمثلة في المشروع الذي اقترحه ، تنتظر رائدا آخر ، يكون له فضل تشكيل علم أدب مقارن من منظور عربي .

- ٢٠ -

كانت تلك المقدمة عن المهدف القومي من الأدب المقارن .  
ويأتي هذا الكتاب تطبيقا لتلك المقدمة .

فهو في الفصل الأول ، يبدأ من مقامات الحريري ، ويكتشف البنية الفنية لهذه المقامات ، ثم يتبع رحلتها في بطن التاريخ حتى تصل إلى رواية «أمريكا» لكافكا .

وهو في الفصل الثاني ، يسعى إلى بيان أن الكثير من المناهج الأدبية ، يمكن الوصول إليها عن طريق التراث . إن فكرة «البنائية» مثلاً ، التي شغلت النقد الأدبي الحديث ، يمكن الوصول إليها عن طريق السكاكي ، وعن طريق البلاغة العربية ، بدلاً من أن يكون مدخلنا إليها هو رولات بارت وغيره من القائد الأوروبيين ، وبذلك نصحح طريق النهضة الذي تبعه مختلف الحضارات الإنسانية ، والذي يقوم على إحياء التراث ، ثم الانطلاق منه إلى رؤية معاصرة .

وهو في الفصل الثالث ، يقدم معاملة للأشكال الأدبية من منظور عربي بحث . إن فكرة الرحلة إلى العالم الأخرى ، والتطبيع نحو أخبار النساء تضرّبان بجدولهما في الأدب العربي ، منذ أن بدأ الكهان ، عن طريق الجان ، يتلخصون على أخبار النساء ، وحتى أن أصبحت هذه الرحلة قالباً أدبياً شكلته الحضارة العربية الإسلامية ، ومنحته خصوصيتها ، وتدولته أيدي الكتاب ، وانتقل بعد ذلك إلى مختلف الحضارات الإنسانية ، كالحضارة الفارسية ، والتركية ، والإيطالية .

وهذا الفصل ، يتبع تلك الرحلة منذ الطبرى في تفسيره ، وحتى الزبيرى في روايته «مأساة واق الواقع» ، وإقبال في رسالته «جاويدنامه». وهو خلال تلك الرحلة ، يتبع تنقلات هذا الشكل من الشر إلى الرواية إلى الشعر ، ويرصد استجابته لكل الرؤى الحضارية ، سواء كانت فكرية أو فنية .

وهو في الفصل الرابع ، يتبع رحلة الخلاج من التراث العربى ، إلى الفكر الأوروبي ، ثم عودته إلى الأدب العربى ، حملًا بروية غربية وغريبة ، تكشف عن الصراع الحضاري الذى يستمر وراء الشخصيات الأدبية ، والأشكال الفنية ، لأن الوعى بهذا الصراع يزيد من درجة المนาعة .

والكتاب ، في كل فصوله ، يتثبت بأمررين ، ويحاول ألا يفلتا منه : أولهما ، الانطلاق من النصوص الأدبية في محاولة لإضفاء نزعة فنية على بحوث الأدب المقارن ، تخفف من جفاف النزعة التاريخية . والأخر ، الانطلاق من المهدف القومى ، في محاولة لتأصيل علم أدب مقارن من منظور عربي .

والله أعلم .

**الفصل الأول**

**البطل المراوغ**

**بين الحريرى وكافكا**

**دراسة مقارنة حول الشخصيات الأدبية**

يقدم الحريري في مقامته الخرامية - وهي المقامة الأولى في التأليف ، وإن كانت تمثل الثامنة والأربعين في ترتيب المقامات - صورة لبطلة «أبي زيد السّرّوجي». فقد ذاع أمره بين الناس ، يراه في مسجد بنى حرام بالبصرة يخطب ، فيعجب به ، ويسمع الكثير عنه. كل واحد من الحاضرين يذكر أنه رأه في مسجد آخر. وكل واحد يتحدث عن ظرفه وبلاغته وشدة تأثيره في الناس. وكل واحد يذكر أنه سمع منه أحسن مما سمع الآخرون. وكلهم يؤكدون على أنه كان يغير في زيه وهيئته.

ويصف الشريشى في شرحه للمقامة الحلوانية ، السّرّوجي بأنه من أهل الكُذبة ، الذين يتعمون على بنى ساسان ، وهم قوم قد خضعوا لراية الإسلام في عهد عمر بن الخطاب - وتقليبت بهم صروف الدهر ، من عز وملك إلى ذل وبؤس ، فاحترفوا مهنة السؤال ، وأخذوا يرققون قلوب الناس بالحديث عنها كانوا فيه من عز ، وما صاروا إليه من ذل ، ويسيرون على أعقاب الدهر ، الذي يعزّم يدلل.

وقد تحول هؤلاء القوم على طائفتين ، لم مصطلحاتهم الخاصة ، وتقاليدهم الخاصة ، ولم يرققون كل ذلك «نوارد» يرويها الناس ، ويفتكرون بها.

وقد أوقف الحريري مقامته التاسعة والأربعين - وهي المقامة الأساسية - للتحدث عن هذه الطائفة ، وهو يعطى في هذه المقامه ابنه ولادة العهد من بعده ، ويذكره بقيمة هذه الحرفة ، وأنها تفوق غيرها من الحرف الأخرى؛ فأصحابها «أينما سقطوا لقطوا ، وحيثما انخرطوا خرطوا ، لا يتخذون أوطنانا ، ولا يبغون سلطانا ، ولا يمتازون عنها تندو خاصا وتروح بطانا» .

فالسرّوجي يحمل أبعاداً تاريخية ، تثير في النفوس العبرة ، والخوف من تقلبات الزمن ، والإشراق من أن يحدث لهم مثل ما حدث له. وهو ، من أجل ذلك ، قد تحول إلى بطل شعبي ، يتحلق حوله الناس ، ويتداولون أخباره ، وقد يتزايدون فيها إن لم تكن الحقائق كافية لإرضاء فصوصهم.

وقد وجد الأدباء في شخصية المُكْدِى ، صورة مركبة ، لشخصية لها أبعادها التاريخية والشعبية ، ولها إيماءاتها التي تحرك مشاعر الناس . ومن هنا ، تحوّل المُكْدِى إلى نموذج ، يتواءر ذكره في الكتب الأدبية ، قبل الحريري وبعده ، وتتوارد أخباره في مثل : الأذكياء لابن الجوزي - الأغاني للأصفهانى - الأمالى لابن عالى القالى - الإمتاع والمؤانسة لأبى حيان التوسي - البخلاء للمجاخط - ثمرات الأوراق لابن حجة الحموى - حكاية ابن القاسم البغدادى لابن أبى مظہر الأزدى - زهر الآداب للحضرى - شرح مقامات الحريرى للشريشى - العقد الفريد لابن عبد ربه - عيون الأخبار لابن قتيبة الدينورى - الفلاحة والمفلوكون لابن عالى الدجلى - الكامل للمبرد - المستطرف للأبيشى - نهاية الأرب للنويرى - القصيدة الساسانية لابن حل - وغير ذلك من أمهات الكتب ، التي توالت على مدى التاريخ العربى ، وتغطى كل بقعة يرتفع فيها صوت اللغة العربية .

فالحريرى ، إذن ، لم يختُر بطله صدفة ، بل هو عمد إلى نموذج يحمل «*ثقلًا*» تاريخياً وأدبياً ، فتحول هذا *الثقل* إلى خلفية تثير في ذهن القارئ الكثير من التساؤلات . ليس هو بطلاً مسطحاً ، يمثل حالة خاصة ، يكون هم المؤلف أن ينقلها إلى القارئ ، ولكنه بطل ذو أبعاد مركبة ، يتحول إلى رمز ، يسحب معه *ثقله* التاريخي والأدبى ، فيضيف إلى صورته الشخصية أبعاداً غير مرئية وغير فردية .

ولم يكتف الحريرى بهذا «*الثقل*» التاريخي والأدبى للبطل ، بل أضاف إليه من فنه ، ما جعل المُكْدِى في مقاماته يتحول إلى ذات عِيَزة لاتضيع في آلاف المُكَدِّين المتأثرين في الكتب المختلفة .

وتتجلى خصوصية الحريرى في ذلك بعد النفسى والاجتماعى عند بطله . فهو ، دانياً ، ناقم كثیر الشکوى<sup>(١)</sup> . وهو في شكواه يصف الرضع المتزدى لطائفته<sup>(٢)</sup> ، ويشير - من بعيد ، وفي حذر شديد - إلى الجهة المسئولة عن هذا الوضع ؛ وذلك ، على هيئة دعاية خفيفة من الوالى وأشياهه<sup>(٣)</sup> .

وهذا بعد النفس والاجتماعى . منح مقامات الحريرى - فيما يذكر الدكتور غنيمى هلال<sup>(٤)</sup> - أبعاداً جعلها تفوق على مقامات الهمدانى ، على الرغم من أسبقيته ، وأنماح لها من النضيج ماجعلها تتحلى بـ *حواجز الزمان والمكان* .

وهنالك بعدان يتكاملان في إضفاء الخصوصية على بطل الحريري، وها: بعد الحركة والتنقل وحب السفر من ناحية<sup>(٥)</sup>، وبعد المطاردة بين البطل والراوى من ناحية أخرى<sup>(٦)</sup>. فالبطل كالنحلة المحمومة، لا يهدأ ولا يستقر، ويتنقل من مكان إلى مكان. وقد تتخذ بعض المقامات من اسم المكان عنواناً لها، كالمقامة الخلوانية، أو الديمياطية، أو البصرية أو البغدادية؛ ولكن هذا لا يعني أنها تهتم بالمكان كعنصر قائم بذاته، بلعب دوراً أساسياً في البنية الفنية، كما هو الحال في الروايات الحديثة. إنها هذا يعني أن صاحب المقامات، يشير إلى عنصر التنقل والحركة فالبطل لا يهدأ. قد يكون في حلوان، ثم نراه في دمياط، أو الإسكندرية، أو بغداد، أو البصرة، أو الشام. أو سمرقند.

ومن هنا، يتواتر وصف البطل بأنه آخر أسفار (١٩٥/١)، أو بأن الأرض قد انشقت عنه (٣/٢)، أو أنه من الفرار (٢/٥٦). أو أنه يشرق في الأرض ويغرب (٢/٢٥٤)، أو أنه يظهر وقت الأرق (٢/١٥٠)، أو أنه يظهر فجأة وينتفى فجأة (٣٣/٣)، ويظهر حتى في البحر (٤٨/٣)، وغير ذلك من صفات تضفي على البطل روح الحركة والتنقل.

وتتوارد الأشعار التي ينشد بها البطل في السفر وإغراءاته، وذلك في أكثر من مقامة.

وهي أشعار تميز بالحرقة وصدق العاطفة. ففيها حنين إلى الديار، وشكوى من الغربة، وأحياناً يلجم الأكاس ليسى عذاباته، ويعنفها نوع من الحزن خفيف، لا يصل إلى حد التمرد والإغراق. وذلك ، كقوله في مقامة الثلاثين، يترحّق شوقاً إلى مسقط رأسه «سروج»:

ولن ينزاخ عنها سراويل زفرات ونشيج  
مثل ملاقيت مذرحت حنى عنها العلوج  
عترة تهوى وشجو كلما قررت بهيج

(١) انظر شرح المقامات للشريش: ١/٧١ - ٢/٩٩ - ٣/٢٣٧ - ٤/١٣٧ - ٥/١٢٧ - ٥/٢٩٤ - ٣/٢٣٧ - ٣/٤٤١ - ٤/١٧٤ - ٤/٢٧٤ - ٥/٢٧٤ - ٥/٧٣ - ٥/٢٧٤ - ٥/٧٣ - ٥/٢٧٤ .

(٢) المرجع السابق: ١/٢١٨ - ٢/٢٥٩ .

(٣) المرجع السابق: ١/٣٧٤ - ٣/٣٧٤ - ٣/٣٠ - ٣/١٦٥ - ٣/٣٧٧ - ٣/٤٠٦ - ٥/٤٠٦ .

(٤) الأدب المقارن : ص ٢٢٦ .

(٥) شرح المقامات: ١/٧٩ - ٢/١٦٨ - ١/١٩٥ - ١/١٩٥ - ٢/٣٣٢ - ٢/٣٣٢ - ٢/٥٦ - ٢/١٥٤ - ٣/٢٣ - ٣/١٥٤ .

٤٨/٣

(٦) المرجع السابق: ١/٢٨٤ - ١/٢٨٤ - ٢/٣٠٧ - ٤/٣٠٧ - ٤/٢٨٤ - ٤/٢٥٢ - ٤/٢٥٤ .

وهيوم كل يوم خطبها خطب ماريُج  
ومساح في الرّجس قاصرات الخطسو عروج  
ليت يومي حُمَّلَ حُمَّلَ منها الخروج

ويتصل بالسفر، روح المطاردة بين البطل والراوى. فالراوى يتعقب البطل في كل مكان، ويربط بين الاثنين نوع من العلاقة غريب، لا يستغنى أحدهما عن الآخر. وفي الوقت نفسه، بينهما شيء من التوتر؛ فالراوى، دانيا، يلوم البطل على مغامراته ومجونه، والبطل يراوغه، ثم يتخلص منه، ويتركه في حسرة. وعلى الرغم من ذلك، فإن الراوى معجب بأفانين السرّوجي، متعلق به، يصفه في أكثر من مرة بأنه أعمجوة زمانه. ويتهادى البطل حتى نهاية اللعبة، ويتفنن في مغامراته، ويستثير الراوى، ويشد باعجابه.

إن هذين البعدين - (روح السفر، والمطاردة) - يتكاملان، ويتدخل كل منهما في الآخر؛ فيضفيان على المقدمة نوعاً من الحركة، يظهر تأثيرها على نوعية من الصراع، مناسبة لرؤية الإنسان العربي في ظل حضارته المميزة.

إن الراوى والبطل، يمثلان - في ظني - مستويين يتدافعان: أحدهما، يمثل روح الفنان التي تميل إلى التحرر وكسر القيد، والأخر يمثل روح المجتمع، الذي يحاول أن يخرب الفنان في حظيرته. ويدور بينهما نوع من الصراع، تمثله المقدمات في مستويات عديدة.

#### - ٤ -

يذكر الدكتور حسن إساعيل ، اعتماداً على مصادر تاريخية ، أن شخصية المكدي ، كانت معروفة في الأدب الفارسي والهندي والتراكية ، وأنها انتقلت من هذه الأدب إلى الأدب العربي<sup>(١)</sup> .

قد يكون هذا حقيقة . وقد يكون أن الأدب العلمية عرفت شخصية المكدي ، كنموذج ينتمي إلى النفس الإنسانية بوجه عام ، مثل نموذج البخيل والمنافق ، وغير ذلك من نماذج تواترت على مدى الحضارات المختلفة ، وهي نماذج - في عمومها - شاذة عن طريق الجماعة ، تثير حاسة الأديب في كل مكان وزمان ، فيصور هذا الشذوذ ، ويرصد مقدار الانحراف .

قد يكون كل هذا حقيقة ، ولكن المقدمات في الأدب العربي وبخاصة مقامات الحريري ،

الأخذت شكلاً أديباً أعطاها خصوصية، تنقل هذا النموذج من مجال العمومية ، إلى مجال الملكية الخاصة .

إن الحضارات إرث مشترك ، وإن البشر هم جنس واحد ، يملكون أحجزة جسدية وفكرية متشابهة ، ويلتقون على أرضية مشتركة . ولكن الفرق بين حضارة وأخرى ، إنما يكون في تشكيل هذا الإرث المشترك ، ومنحه خصوصية تميزه عن أن ينساب مع غيره . وبقدر هذه الخصوصية ، بقدر ما تشكل الحضارة كوجود فعل . وإذا افتقدت هذه الخصوصية ، فإنها تفنى في حضارة أخرى أو تتشكل في قوالبها ، لأنها حينئذ تصير هشة رخوة ، مرنة إلى حد كبير ، يفقدها الذاتية ، ويجعلها كالماء يتلون بلون إناءه .

وهنا ، نصل إلى فكرة « الاستيحاء » بين الحضارات المختلفة . فإن الحضارة اللاحقة ، قد تستوحى الفكرة من السابقة ، ولكنها تعطيها من الخصوصية ، ما يجعلها إلى شيء جديد . ورثت الحضارة العربية الإسلامية ، الكثير من قصص أهل الكتاب ، ولكن هذه القصص بدت عند المفسرين في « صياغة » إسلامية ، جعلتها تبدو جديدة وخاصة ، وكأنها كتبت للمرة الأولى .

إن قصة يوسف في القرآن الكريم ، غيرها في الكتاب المقدس ، مع أن الجزء التاريخي مشترك . ولعل هذا هو المعنى الذي تشير إليه الآياتان الكريمتان ، اللتان وردتا في نهاية سورة يوسف ، تعليقاً على الأحداث ، واستخلاصاً للعبرة . إن الآية رقم ١٠٢ . تقول : « ذلك من أنباء الغيب نوحيه إليك وما كنت لدיהם إذ أجمعوا أمرهم وهو يُمكرُون ». وإن الآية رقم ١١١ ، تقول : « لقد كان في قصصهم عبرة لأولى الألباب ما كان حديثاً يُفترى ولكن تصدق الذي بين يديه ، وتفصيل كل شيء وهدى ورحمة لقوم يؤمنون ». فإذا لدى الآيتين تذكر أن هذه القصص تصدق القصص السابقة ولا تعارضها ، والأخرى تشير إلى « الخصوصية » في القصص الإسلامي ، والصياغة الخاصة ، مما جعلها تبدو جديدة وممجزة .

- ٥ -

وكل مقامة عند الحريري ، تتكون من مقدمة وموضع وخاتمة .  
المقدمة ، تدور حول فكرة واحدة ، ولكنها ترد في صيغ لغوية مختلفة . إنها تتضمن فكرة « المطاردة » بين البطل والراوى . يظهر البطل فجأة ، وفي أماكن متباينة ، قد تكون في المغرب أو في المشرق . والراوى يتبعه ولا يمل ، ويصور ظهور بطله في مظهر غريب ، يشد الانتباه ، ويثير التشويق

أما الخاتمة فهي تدور أيضا حول فكرة واحدة، ولكن في صيغ لغوية مختلفة. إنها تشير إلى فكرة «اختفاء» البطل فجأة ، كما بدا في المقدمة فجأة. إن صفة «المراوغة» في الخاتمة تكمل صفة المطاردة في المقدمة . وبين الفكرتين- المطاردة والمراوغة - نوع من «الحركة» تمنع المقامات رابطة كلية . إن الرواى يعلن اختفاء البطل ، ثم يعلن في المقدمة التالية ظهوره من جديد. وهذا النوع من الرابطة ، التي تعتمد على «الحركة» داخل المقامات ، يحيط المقامات كلها إلى عمل متناسك ، أشبه بالعمل الروائى ، الذى يعتمد على الفقرات المستقلة كما سنذكر بعد قليل .

أما الموضوع ، فهو يتبع من مقامة إلى مقامة . فقد يدور حول الوعظ ، ثم ينتقل في مقامة أخرى إلى الفناء . وقد يدور حول الجد ، ثم ينتقل إلى المزل ، أو حول الشعر ثم ينتقل إلى الشر . وهكذا ، مما يمنع المقامات تتبعا ، ويجعل القارئ (أو المستمع) دائمًا مبهورا ، ينتقل من فنن إلى فنن ، ومن جديد إلى جديد .

إن المقدمة والخاتمة ، هما من صنع الرواى (الحارث بن همام) . أما الموضوع ، فهو من صنع البطل (أبو زيد السروجي) . والمؤلف (الحريرى) يوزع الأدوار ، ويحيط المقامات إلى أجزاء ، يشتراك في صنعها أكثر من واحد: الرواى ، باعتباره رمزا للجمهور ، وقليلا للعقل الجماعي . والبطل ، باعتباره رمزا للفنان ، وتعبيرًا عن الحرية الشخصية . ويكون هم المؤلف هو تنمية الحركة بين الرواى والبطل ، والتي تمثل في المطاردة التي تتضمنها المقدمة ، وفي المراوغة التي تتضمنها الخاتمة ، ثم في المراوغة بين المقدمة والخاتمة . فعند انتهاء الخاتمة في المقدمة الأولى . تبدأ المقدمة في المقدمة التالية ، لعلن تواصل عملية المطاردة ، ثم تأتي عملية المراوغة ، ثم تأتي عملية المطاردة من جديد ، ثم المراوغة ، ثم المطاردة ، حتى تصل المقامات إلى نهايتها ، وقد تاب البطل عن لعبته ، وكف الرواى عن متابعته .

إن فكرة التنوع في موضوع المقامات ، هي فكرة متعمدة عند الحريرى ، وقد نص عليها في خطبة الكتاب وسماها بالإهماس . وهي كلمة مشتقة لغويًا من إهماس الإبل ، بمعنى أنها ترعى الخلعة وهي حلو المرعى فتملأه . فتنقل إلى الحممض تأكل منه ، فيذهب عنها الملل ، وتنشط للرعي .

ويشرح الشريشى فكرة الإهماس عند الحريرى ، فيقول : «أراد به تنقله في المقامات من حكاية فائقة ، إلى قضية راقفة ، ومن موعضة تبكي إلى ملهمة تسل . وفي ذلك تشبيط وترغيب في قراءتها ، ونفي للملل والكسل عن قارئها»<sup>(١)</sup> .

---

(١) شرح المقامات : ٣٢ / ١.

إن الحرير لا يشذ في ذلك عن منهج الكتب القديمة، التي عمدت إلى فكرة الإحساس، أي الشروع، ونقتت عليه في مقدماتها. وهو موضوع، سبق أن شرحناه في الكتاب الثاني من «الوسطية العربية»، وفي فصل الأدب، وبيننا أهدافه بالتفصيل، وهي أهداف تعود في جملتها إلى فكرة طرد الملل عن القارئ، والانتقال به من حالة إلى حالة، حتى يتجدد نشاطه، ويتنامي لديه الحس الجمالي، وهو يتنقل من نص إلى نص، ومن مرعى إلى آخر.

وقد خضع هذا المنهج لما سميت به في الكتاب السابق بالوحدة التركيبية، وهي وحدة تتكون من فقرات عديدة، كل فقرة مختلفة عن الأخرى، ولكنها جميعاً في تعاون تام ومبني.

وكل هذا يقربنا إلى فكرة جديدة، وهي دراسة المقامات كشكل روائي، بمعنى أنها لانكشفي، كما يفعل الباحثون، بدراسة كل مقامة على حدة، ولكن نحاول أن ندرس المقامات كشكل روائي، يخضع لرابطة كلية، تضم المقامات في سلك واحد.

وقد يبدو هذا غريباً لدى القارئ، الذي اعتاد من الباحثين أن يتحدثوا عن كل مقامة كوحدة مستقلة، دون أن يلتقطوا إلى الرابطة الكلية التي تجمع بين كل هذه الوحدات. وربما كانت هذه هي المرة الأولى، التي يواجه فيها القارئ بحديث عن المقامات كشكل روائي. وقد يتحمل حديثنا عن كل مقامة كشكل للقصة القصيرة، ولكنه أبداً لن يتحمل حديثاً عن المقامات كشكل روائي.

وسر الغرابة، يكمن في أن القارئ، قد ارتبط مفهوم الرواية عنده بهذا الشكل الوارد من أوروبا، وهو شكل يخضع كثيراً لمعنى الوحدة العضوية، التي تقوم على الترابط المنطقي للأحداث، وعلى احتدام الصراع، وافتراض بؤرة مركبة، تستقطب كل الأحداث، وكل ما على الكتاب أن يجبرك العقيدة، ويشير التشويق، ويخفي أوراقه، ويتلعب باعصاب القارئ، حتى تأتي النهاية الموجبة.

اربط الشكل الروائي، في ذهب القارئ العربي، بهذا الشكل الأوروبي، وخبل إليه أن كل ما هو خارج عن هذا الشكل لا يحسب في عداد الفن. وقد تأصلت هذه الفكرة عنده بما أنواره بعض الباحثين من أن الجنس السامي لا يعرف القصة، ولا يستطيع اختراع الأحداث، ولاخلق المواقف، وكل ما يستطيعه هو نوع من الخيال البياني، يقوم على فكرة التشابه الظاهري بين الأشياء<sup>(١)</sup>.

وهي أفكار يجب أن تتغير. فالشكل الأوروبي، ليس هو الشكل الوحيد، والحضارة

(١) راجع قصص العشاق التالية : ص ١٩ .

الأوروبية ليست هي المضمار الوحيدة. وقد بدأ العالم يسير في الطريق الذي تعدد فيه أنواع الثقافة، وأشكال الحضارة.

والمقامات، كشكل روائي، تخضع لنهج التأليف الأدبي ، الذي يقوم على مفهوم الوحيدة التركيبية، ويهدف إلى تحريك مشاعر القارئ من خلال فكرة التنوع والتنتقل من الحلو (الخلة)، إلى المر (الحنن)، ثم العودة إلى الحلو، ثم إلى المر، في حركة مطردة ومستمرة.

المقامات تخضع، إذن ، لهذا المفهوم السائد قبلها في كتب الأدب ، ولكنها في الوقت نفسه قد أثرت على أنواع عديدة بعدها ، مما يدل على مكانها الأصيل في سلسلة متكاملة، وأنها قد احتلت دورها المناسب بين ما قبلها وما بعدها.

ومن أهم الأشكال التي أثرت فيها المقامات ، السير الشعبية التي احتذت حذوها في هذا الشكل الروائي . وستجده ، بعد قليل ، أن شخصية المكدي ، المتمثلة في البطل المراوغ ، قد انتقلت إلى السير الشعبية ، وأن صورة على الزيق قريبة في معالتها إلى حد كبير من صورة السروجي ، وستجد أيضاً أن شكل المقامات الذي يقوم على المقدمة والموضوع والخاتمة ، قد ألقى بظلاله على رحلات السنديbad السبع ؛ فكل رحلة ، تتكون أيضاً من مقدمة وموضوع وخاتمة ، وجمع الرحلات تقدم شكلاً روائياً يخضع لمفهوم الوحيدة التركيبية .

كل مقامة تمثل وحدة مستقلة ، ولكن الوحدات تراص بعضها بجانب بعض ، لتقدم لنا في النهاية شكلان كلية ، يمكن أن نشبه بالعقد الفريد ، أو بعياب اليهاني ، أو الحبل الذي يضم مجموعة من العصى ، أو الخطط الذي يجمع بين مجموعة من الزهور ، أو غير ذلك من تشبيهات ، أوردها في الكتاب الثاني من « الوسطية العربية » ، ونحن نحاول أن نحدد مفهوم الوحيدة التركيبية . إن مثل هذه التشبيهات يمكن أن تفيينا هنا ، ونحن نتحدث عن العلاقة بين المقامات كمجموع ، وهي علاقة تقوم على استقلالية كل مقامة ، وعلى وحدة تجمّع في النهاية بين هذه الأشياء . ويمكن أن نعود هنا ، مرة أخرى ، إلى التعبير الذي سبق أن طرحناه ونحن نتحدث عن الوسطية في الكتاب الأول . وقلنا إنها تعنى « تجاوز الأشياء مع تمايزها ». إن الشيئين داخل الوسطية العربية يختلفان باستقلاليتهما ، ويظهر دور الوسطية في التوازن بينهما ، دون محاولة لإلغائهما من أجل البحث عن نقطة وسطى ، تضيع فيها خصائص الطرفين ، كما هو الحال في وسطية أرسسطو .

وتأتي المقامات الأخيرتان ، فتكشفان عن أن هذه المقامات كانت تخضع لوحدة كلية في ذهن الحريري . فإذاً هما ، وهي المقامات التاسعة والأربعون ، يصل فيها البطل إلى نهايته ، ويقدم وصاياه لابنه ، وهو يرث المهنة بعده . أما الآخرى ، وهي المقامات الخمسون ، فإن البطل فيها يكتف عن مغامراته ، ويعلن توبية صادقة تنهي حياة المراوغة والمطاردة . وكل

هذا، يدل على أن المقامات تخضع لخطة عامة، تصل إلى نهايتها، ليست بطريقة منطقية. تترتب فيها المقامات ترتيباً عقلياً عن طريق الضرورة والاحتياج، كما تقول قواعد الوحدة العضوية، ولكن عن طريق وحدة تركيبية، تتجاوز فيها المقامات وتتراكم، حتى تصل إلى النهاية.

- ٦ -

وقد أدرك الحكيم ذلك الشكل التراصي، فجاءت روايته «أشعب» تطبيقاً عملياً لهذا الشكل.

إن روايته ليست عن «أشعب» كفرد معروف، له أخباره التاريخية والأدبية، المتناثرة بين صفحات الكتب القديمة، ولكنها عن أشعب «نموذجًا» لذلك البطل المراوغ، الذي قد نجده في المقامات، أو في أدب الكدية، أو في نوادر البخلاء. أو حتى في السير الشعبية.

يحدد الحكيم في المقدمة مصادر روايته في أربعة مؤلفين هم : الجاحظ ، الخطيب البغدادي ، ابن عبد ربه ، بديع الزمان الهمذاني .

وقد حاول الباحث شهير أحمد ذكرورى ، في رسالته للماجستير عن «أشعب بين التراث والمعاصرة»<sup>(١)</sup> ، أن يعيد كل خبر عن الحكيم إلى مصدره الأصلى ، وذكر أنه قد وقع أسباب للجاحظ في البخلاء ، وللخطيب البغدادي في التطبيل ، ولابن عبد ربه في العقد الفريد ، ولبديع الزمان الهمذاني في المقامات .

أما بخلاء الجاحظ ، فإن ما عرضه الحكيم (ص ١٩) عن علاقة أشعب بالكندي ، فقد أورده الجاحظ (ص ١١٦) في بخلائه . وما ذكره الحكيم عن سير أشعب أمام الكندي وهو يأكل (ص ٢٤) ، فقد أورده الجاحظ (ص ٤٠) في بخلائه ، مع تغيير يسير من الحكيم في اسم البخيل ، ... إلخ .

أما العقد الفريد ، فإن ما عرضه الحكيم (ص ٢٠) عن طمع أشعب أمام الجارية ، فقد ورد (٦٨/٧) في العقد الفريد . ونادرة أشعب مع الولى ، التي ذكرها الحكيم (ص ١٢٥) . وردت في العقد الفريد (٨/١٣٤) مع تغيير يسير في النهاية . ونادرة أشعب في السوق ، التي وردت عن الحكيم (١٤٩) ، وردت في العقد الفريد تبعها (٨/١٣٦). ويستمر شهير في صفحة كاملة يستعرض النوادر التي اقتبسها الحكيم من العقد الفريد .

أما مقامات بديع الزمان الهمذاني ، فقد نقل منها الحكيم (ص ١٠٦) ، المقامات المصرية عن الحلاق وفضوله . وأيضاً ما ذكره الحكيم (ص ٦٨) عن الإمام الذي يطيل في صلاته ،

(١) انظر الباب الأخير من الرسالة .

فقد نقله عن المقامات الاصبهانية وما ذكره (ص ٩٥) عن صاحب الحمام والمدلkin ، فقد نقله عن المقامات الحلوانية . . . إلخ .

أما كتاب «التطفيل»، فقد نقل منه الحكيم (ص ١٣٦) في روايته ما ذكره الخطيب في كتابه (ص ١٥٩) عن تعلیمات أشعب في مهنة التطفيل . ونقل الحكيم أيضاً (ص ١٣٧) ما ذكره الخطيب (ص ١٦٠)، عن نصائح أشعب لتلاميذه . ونقل أيضاً (ص ١٤١) في روايته، ما ذكره الخطيب في كتابه (ص ١٦٢) عن تحذير أصناف الأطعمة . . . إلخ .

ولم يكتف شهير بالوقوف عند المؤلفين الأربع ، الذين أشار إليهم الحكيم في مقدمة روايته ، أو بالوقوف عند مؤلفاتهم الأربع التي لم يشر يشهد إليها الحكيم صراحة ، ولا حتى بارجاع كل خبر عند الحكيم إلى موضعه من المصدر بذلك الصفحة والجزء . لم يكتف بكل هذا ، بل اكتشف مصادر أخرى عند الحكيم ، غير هذه المصادر الأربع مثل : ديوان أبي نواس ، وفن الفكاهة للدكتور أحمد الحوق ، والأغاني ، ونهاية الأربع ، والمستطرف ، ورحلة الشعر للدكتور مصطفى الشكعة ، والشعر الغنائي للدكتور شوقي ضيف ، ومصارع العشاق ، وغير ذلك من مصادر ومراجع ، ينص عليها شهير ، ويشير إلى الصفحة والجزء .

بل يخيّل لي أن هناك مصادر أخرى للحكيم ، لم يلتقط إليها الباحث ، وأعني بذلك مصادره الشعبية ، وخاصة ألف ليلة وليلة ، التي تحدث عنها الكيم بإعجاب في أكثر من مناسبة ، واستوحاها مبكراً في مسرحيته «شهرزاد» (عام ١٩٣٤) . إن ما ذكره الحكيم (ص ١٨٢) في روايته يستحضر جو ألف ليلة وليلة ، فإن الخليفة يغضب على أشعب ، ويأمر السياف بأن يضرب عنقه ، ولكن الوزير يرق قلبه نحو أشعب ، ويدور بيته وبين الخليفة الحوار الآتي :

«يا أمير المؤمنين ، هب لي ذنبه ، وأحدثك حديثاً عجباً عن نفسى ، وقد عشت مثله حياة التطفيل ليلة .

فاشتاق أمير المؤمنين إلى الحديث ، وقال :

ـ قل ، أيها الوزير .» .

وقص الوزير قصته ، وعفا الخليفة بعدها عن أشعب ، وأمر له بائدة شهيبة . حقاً ، إن قصة الوزير قد وردت - فيها يذكر الباحث - في العقد الفريد (٢٠٩ / ٦) ، وفي نهاية الأربع (٣٣١ / ٣) ، ولكن الإطار الذي وردت به عند الحكيم ، يستحضر جو ألف ليلة وليلة . فالوزير يقوم بدور شهرزاد ، وينجح في دفع السلطان إلى العفو ، وتتأتى هذه القصة عند

الحكيم متداخلة مع قصص آخر، مما يذكر بفكرة «الاستطراد» والتدخل في ألف ليلة وليلة.

ويخيل لي من متابعة الباحث خلال فصوله الكثيرة، أنه يهدف إلى نتائجتين: أولاًها: أن الحكيم قد تمسك بالماضي. وبالواقع تمحى أسر المصادر القديمة. وضرب الباحث أمثلة على ذلك في فصل «اللغة»، يتضح منها أن الحكيم كان ينقل النادرة بالفاظها وتراكيتها. كما فعل مع المقامرة المضدية ، أو البغدادية ، أو الاصبهانية ، أو الخلوانية ، أو الموصالية ، أو الأسدية ... الخ .

إن الحكيم ليس عاجزا عن الرواية المعاصرة، وقد حقق ذلك بالفعل في مسرحياته الذهنية، وفي رواياته الاجتماعية ، ولكنه يقف في «أشعب» عند الماضي ، دون محاولة التأويل الفلسفى ، أو الرواية المعاصرة ، أو القضايا الواقعية . يفعل ذلك لسبب فنى ، وهو أنه يريد أن يحيى الشكل التراثى للرواية العربية . وهو شكل تلقائى نظرى ، يبتعد عن المحاكمات العقلية ، أو الاستغراف الذهنی ، ويكون همه الأول أن يبعث المتعة الجمالية عند القارئ وأن يتغلب به من فتن إلى فتن ، ومن محى بديعى إلى آخر، كما ستدرك بعد قليل .

والنتيجة الثانية ، التي تستخلصها خلال فصول شهير تتلخص في أن الباحث يرصد على الحكيم أنه لم يلتزم بأخبار أشعب ، بل جمع أخباراً آخر حدثت لغير أشعب ، وفي عصر غير عصر أشعب ، ثم نسبها إلى أشعب . وضرب الباحث أمثلة كثيرة على ذلك نجترئ منها الآتى :

(أ) ذكر الحكيم أن رشاً كانت صديقة لأشعب ، والحقيقة أن رشاً كانت في عصر أبي نواس ، وقد تفرز فيها في ديوانه . وجمع الحكيم بين أشعب والكندى ، والحقيقة تذكر أن الكندى كان في عصر متأخر ، إذعاش بين القرنين الشانى والثالث المجريين . وجمع أيضاً بين بنان وأشعب ، والحقيقة أن بنان عاش في زمن متأخر بعد أشعب . ويذكر صاحب كتاب «التطفيل» أن بناناً كان في سنة ٣٠٠هـ (انظر الفصل الأول ، من الباب الثالث ، من رسالة شهير) .

(ب) ويذكر الباحث أن الكثير من الشعر الذى أورده الحكيم على لسان أشعب ، لم يكن لأشعب ، وبعضاً ورد في ديوان أبي نواس . وبعضاً ورد في العقد الفريد ، منسوباً للدعيل ، أو لإبراهيم بن النظم ، أو لأحد الأعراب . وبعضاً ورد في كتاب «التطفيل» منسوباً للطفيلين مجهمولين . (المراجع السابق) .

(ج) ويذكر أيضاً أن الكثير من الأحداث التاريخية ، التي نسبها الحكيم لأشعب ، لم تكن في الحقيقة له . وقد يرجع الباحث إلى المصادر القديمة ، ليثبت أن هذه الأحداث لم

تكن لأشعب ، وإنما كانت لأخرين ، واستشهد على ذلك بكتاب البخلاء ، والعقد الفريد ، ومقامات الهمذانى .

(د) وفي فصل «اللغة» من الباب نفسه ، يذكر الباحث أن لغة الحكيم كانت تبتعد ، في بعض الأحيان ، عن واقع لغة نوادر أشعب . إن هذه النوادر جاءت في لغة سهلة تلقائية بعيدة عن التصنيع والتائق ، بينما نجد أسلوب الحكيم في بعض الأحيان يميل إلى السجع والزخارف البيانية ، والمحسنات البدوية . ويضرب مثلاً على ذلك من قول الحكيم في روايته ، على لسان أشعب للنخاس : «أبغى حماراً ليس بالصغير المحتقر ، ولا بالكبير المشهور . إذا خلاله الطريق تدفق ، وإذا كثر الزحام ترقق . وإن أقللت علفه صبر ، وإن أكثرته شكر . وإذا ركبته هام ، وإن ركبه غيري نام» . أو من قول الحكيم ، على لسان أشعب ينصح زملاء مهنته : «افتتحوا أفواهكم ، وأقيموا أعناقكم ، وأجيدوا اللف ، وأشارعوا الأكف ، ولا تغضعوا مضخ المتعلين ، الشباع المتخمين ، واذكروا سوء المقلب ، وخيبة المضطرب» .

ثم يعلق شهير على هذين التموججين بأنهما يتعدان عن لغة أشعب ، ويقتربان من لغة المقامات ، التي يميل مؤلفها إلى الصنعة والمفردات الصعبة ، أو من لغة الكندى ، وهو ، قبل أن يكون بخيلاً ، فيلسوف له لغته القوية ، ومفرداته المتحولة .

(هـ) وفي فصول «المكان» و«الزمان» و«صورة المجتمع» ، في الباب نفسه من رسالة شهير يحوم المؤلف حول فكرة ، مؤداها : أن الحكيم لم يتلزم بتجديد معالم المكان ، ولا بصورة العصر الأموي الذي عاش فيه أشعب ، ولا بالقضايا الخاصة بهذا العصر ، فقد كان يستخدم عبارات بجملة ، مثل : «والى مكانة» ، أو «والى المدينة» ، بل أحياناً كان يستخدم تعبيرات خاصة ، فيشير إلى «قصر الخليفة بيغداد» ، والخلفية في ذلك العصر كان يقيم في دمشق ، وليس في بغداد . إن ما ذكره شهير تحت عنوان « زمن القصة » في قوله : «إذا كان أشعب عاش عصر الدولة الأموية بأكمله ، بداية من عصر عثمان بن عفان ، ونهاية بقيام الدولة العباسية ، فإن الحكيم لم يحدد للفحمة تلك الفترة ، ولم يربطها بالعصر الأموي ، بل لم يجعل لها عصراً محدداً ، وتركها مبهمة العصر» (ص ٣٤١) . إن قول شهير هذا يلخص المحرر الرئيس الذي يدور حوله الباب كله ، المتعلق بتوظيف شخصية أشعب عند الحكيم .

إن الصراوة الأكاديمية التي انطلق منها الباحث ، هي التي دفعته إلى هذه المعانانة في التحقيق والتدقيق . ولو أنه انطلق من زاوية أخرى لاختلاف الوضع تماماً ، إن الحكيم لم يكتب عن أشعب كشخصية تاريخية ، لها مكانها وزمانها وعصرها ، ولكنه كتب عنها كنموذج لبطل النادرة العربية . كان يهمه ، بالدرجة الأولى ، أن يعبر عن جوهر هذه النادرة

في صورة رواية عربية، فكان يختطفى الأمكنة والأزمنة، وتحديد البيئة والعصر، ويلتقط بحاسمه الفنية المرهفة مابراهيم هدفه الفنى. إن النادرة، كنادرة، لا تتنسى إلى عصر ولا مكان. إنها كالأدب الشعبي الذى يختطفى الأمكنة والأزمنة وحتى المؤلف. إن ما ورد من أسماء تعرض لنا النوادر، إنها هى مجرد رواة، يعبرون عن لسان الدهر ، الذى حمل هذه النوادر من جيل إلى جيل .

إن هذا المنطق، يجعل المسألة مختلف من الضد إلى الضد، ويجعل ما رأه الباحث غير مناسب يجعله عين المناسب ، ويحوله إلى حساسية تقع على البؤرة الفنية حتى لو كانت تمرد على التاريخ والمكان .

لقد أضفت، من قبل ، في استعراض نتائج شهر، لأصل إلى فكرة أساسية تهدف إلى نقد الجنس الأدبي من خلال مصطلحاته الخاصة ، دون أن تفرض عليه وصاية أكاديمية كما فعل شهر ، ودون أن تحاكمه بلغة جنس آخر كما فعل النساج .

وفي ضوء هذا، نستطيع أن نمتحن وسائل الحكيم ، فنراها تخدم هدفه الفنى ، ونرى الموقف قد تغير تماما إلى حد الضد. إن شهر يسوق نموذجين من لغة الحكيم التي لا تناسب مع الواقع أشعب ، ولكن هذين النموذجين يعبران خير تعبير عن النادرة العربية التي اهتمت بالتنقيح اللغوى. إن النموذجين يعكسان فنية اللغة في النادرة العربية ، وفي المقامات العربية التي تعتبر المصدر الرئيس عند الحكيم . والتي تأثر بها أكثر من المصادر الأخرى، كما سنذكر بعد قليل .

وأيضاً التعبيرات التي استخدمها الحكيم ، ورآها شهر غير مناسبة ، لم تأت إلا بسبب حس فني. إن الحكيم حين يختار اسم « رشاً » دون غيرها، إنها يريد أن يستثير كل ما عند القارئ من دلالات قد تربت عنده ، وهو يطالع أشعار أبي نواس عن هذه الجارية. إن هذه « الخليفة » تلعب دورها في تنمية شخصية رشاً ، ومن ثم في إبراز العلاقة مع أشعب . والحكيم حين يختار اسم الكندى دون غيره، إنها يريد أن يسحب مع هذا الاختيار كل «خلفية» عن الصراع بين البخل كطرف ، وبين الطفيلي كطرف آخر ، وهو صراع اهتمت به الكتب العربية لأنه يمثل بؤرة جذب . ومن هنا كان توفيق الحكيم في تصوير تلك البؤرة ، خلال أشعب كطرف وعلم في ميدان الطفالية ، والكندى كطرف آخر وعلم في ميدان البخل . والحكيم حين يشير إلى قصر الخليفة في بغداد ، لم يفعل ذلك عن جهل ، ولكنه يريد أن يستثير تقافة القارئ التي تربت خلال متابعة أخبار الخليفة في بغداد ، وخاصة أخبار هارون الرشيد في ألف ليلة وليلة . إن هذه الأخبار تثير وجдан القارئ ، وتستحضر عنده أجواء ألف ليلة وليلة ، وتنقل من الأعاجيب ، مالا يمكن أن يصل إليه الحكيم ، لو أنه التزم بالدقة التاريخية ، والصرامة الأكاديمية .

أشار الحكيم في المقدمة إلى أربعة مصادر، استقى منها روایته وسعي شهير، بصر ودأب، إلى اكتشاف مصادر كثيرة ومتعددة. واستطاعت أن تشير إلى السير الشعيبة، وخاصة ألف ليلة وليلة التي استقى منها الحكيم بعض الملامح الفنية للرواية التراثية، وعلى الرغم من كل هذه المصادر، ففي ظني أن المصدر الأساس لرواية الحكيم، إنما يعود إلى مقامات، سواء مقامات الممذانى أو مقامات الحريري، لأنها يشتراكان في بنية فنية متباينة.

كل فصل عند الحكيم ينتهي نهاية مستقلة، وكأنه المقابلة عند الممذانى أو الحريري. وتتوالى الفصول دون أن تخضع لترتيب منطقي، ولخط تاريخي تطوري، ولكنها جميعاً تتعرض نادرة من النادر، التي دارت حول أشعب أو الكندى أو رشاً، ويجعلها تميز بخففة الروح، وبعمقها الحس، وبذلك اللغة التي تقوم على المفارقات اللغوية.

وحين أقول «جيعها»، فإننى أبحث عن الصلة بين الفصول، والتي حولت النادر إلى رواية على طريقة الشكل التراثى، وهي صلة ينص عليها الحكيم في المقدمة، ويقول في أسلوبه الذى يناسب مع النادر من ناحية، ومع اهتمامات الطفيلي من ناحية أخرى:

«لقد استحضرت اللحم والبقل والتوابيل والأباريز من حوانين أربعة مشاهير: الجاحظ، وأبن عبد ربه، والخطيب البغدادى، وبديم الزمان. فقد بهرنى حقاً، وأسال لعابى، ما وجدته لديهم من اللذائذ والطرائف. غير أنى وجدت كل هذا مبعثراً ضمن بضاعتهم، وملقى على غير نظام... فملأت يدى مما تخبرت من أطائيها، وذهبت به إلى «مطبخ» فنى، حيث مزجته وخلطته، وجعلت منه عجينة واحدة، صنعت منها هذه القصة المتصلة الفصول».

إن هذه الطبخة أو العجينة، كل متصل، يؤكد فكرة الرواية التي تخضع لها المقامات، وهي فكرة تحويل المقامات إلى شيء مشترك، على الرغم من أنها مجموعة عناصر، ممتزجة وختلطة: فيها اللحم والبقل، وفيها الملح والسكر على حد تعبيرات الحكيم.

إن رواية الحكيم تخضع للملامح الفنية للمقامات. فالبطل واحد، قد يكون اسمه أشعب، أو السرجى، ولكنه يظل شيئاً واحداً يمنع الرواية وحدة تقوم على وحدة البطل. والراوى واحد، قد يكون اسمه الحارث بن همام، أو بنان، ولكنه يظل هنا وهناك شيئاً واحداً، يمنع الرواية وحدة تقوم على وحدة الراوى.

والنهاية، أيضاً، تتشابه بين المقامات ورواية أشعب، فالمقامات تنتهي وقد تاب البطل عن مغامراته، وأخذ يقدم نصائحه لولى عهده، وأشعب ينتهي به الأمر إلى أن يعتزل المهنة، ويوصى بها من بعده لصديقه بنان، ويقدم له نصائحه التي لا تختلف عن نصائح الطفيلي في كتب التراث.

إن الحكيم لا يريد أن يجمع أخبارا حول أشعب، ولا يريد أن يبعث شخصية تاريخية حية مائلة، كما فعل باكثير في «سلامة القدس»، أو كما فعل السحار في «أميرة قرطبة»، أو كما فعل الجارم في «مرح الوليد».

والحكيم لا يريد أن يكتب رواية تاريخية بمفهومها التقليدي الوارد إلينا من والترسوكت وإسكندر ديهاس وغيرها ، والتي تحركها عقدة تتناهى ، وصداع يختدم ، ثم تعكس رؤية معاصرة ، تتعلق من الماضي ، وتحيله إلى «ديكور» يخدم الحاضر .

ولكن الحكيم يتتجاوز كل ذلك ، ليحيى شكلًا عربياً متباينًا بين الكتب هو شكل النادرة العربية ، بمحتوها الساخر ، وشكلها الفطري .

ولكن هذا لا يعني أن الحكيم قد وقف عند الماضي ليتجاوزه ، كما قبل ، لأن الحكيم أضفى على هذا الشكل من خبرته الفنية الحديثة ..

ولكنها خبرة لم تفرض على النادرة ، ولم تغورها عن مسارها ، ولم تشهدها برؤى فلسفية متعرضة . إنه احتفظ بجوهر النادرة ، وأضاف إليها ما يخدم هذا الجوهر .

ولنضرب مثلاً على ذلك من واقع الخبر ، الذي ورد في العقد الفريد (٦٨/٧) ، ومفاده أن أشعب طمع في خاتم لقيمة ، فقالت : إنه من ذهب ، وأنه يذهب . خذ هذا العود ، لعلك تعود . فقد احتفظ الحكيم بجوهر هذا الخبر الساخر بطريقة خفيفة ، ولكن صاغة على النحو الآتي (ص ٢٠) :

«ثم أسرع فاستوى قائمًا ، ومد إليها يده مودعًا ؛ فمدت إليه يدا صغيرة ، كأنها حلية من عاج . فلمح في أصبعها خاتماً ، فاستبقي يدها في يده ، وقال في صوت يسيل رقة ولطفاً :

ـ سيدتي ، جعلت فداك ، ناوليني هذا الخاتم الذي في أصبعك لأذكرك به

ـ فسحبت يدها في رفق ، وتضاحكت في خبث ، وقالت :

ـ إنه ذهب ، وأنه يذهب !

ثم أسرعت ، فالتققطت من الأرض عوداً يابساً ، سقط من شجرة قرب النافذة ، وأعطته إياه قائلة :

ـ ولكن ، خذ هذا العود لعلك تعود ! » .

فالخبر ، في المصادر التراثية قصير ، ولكنه يحمل من جوهر النادرة الكثير . وقد احتفظ الحكيم بهذا الجوهر ، وراح يربزه خلال تكنيك معاصر ، يعتمد على مثل الموقف ، وتوظيف الموار ، واستغلال الطبيعة كخلفية ، وتصوير للحركة النفسية المائلة في ذلك الشد والجذب

بين أشعب الذي يلوّن في صوته، والجارية التي تتضاحك في خبث، وأخيراً في الإيماء بالمشاعر الداخلية من خلال لغة تلجم إلّى صور معبرة، من مثل «كأنها حلية من عاج»، أو «فاستبقى يدها في يده»، أو «ثم أسرعت، فالتقطت من الأرض عوداً يابساً».

وذلك هو الوجه المعاصر في رواية الحكيم. إنه وجه يخدم الشكل العربي، ولا يجرّه بعيداً عن مساره، ولا يشقّه برؤيه معاصرة، تذهب بسذاجته وخصوصيته.

## - ٧ -

ما زلتنا نحوم حول الحمى دون أن نقتبّمه، وندور حول الشكل التراخي للرواية العربية، دون أن نحدد خصائصه الفنية.

عرفنا آنفاً البنية الفنية لكل مقامة على حدة ، وحدّدناها في المطاردة والمراوغة والمراوحة، ونقتبّم الآن البنية الفنية للمقامات كطبيخة فنية ، تقرّم على مفهوم الشكل التراخي للرواية العربية، ونحدّدها في :

١ - المتعة الحسية .      ٢ - وظيفة الشعر.

؛      ٤ - الرؤية الحضارية .      ٣ - عدم الإيغال .

هناك ميل جاد من مقامات الحريري ، نحو إرضاء المتعة الحسية . فقد انتشرت فيها التشبيهات التي تقوم على صور من الخارج ، تأتى عن طريق الحواس ، (انظر المقامة الثانية) . ووصف الغلام (المقامة العاشرة) . والحديث عن الشباب (المقامة الخامسة والعشرون) . ووصف الأطعمة والأشربة (المقامات التاسعة والعشرون) . ووصف الجواري والفتيات (المقامات الخامسة والثلاثون) . وغير ذلك ، مما يضفي على المقامات جواً من البهجة ، يرضي الأذن والبصر والذوق وسائر الحواس البشرية . هو في ذلك لايسف ويقع في منطقة إرضاء الغرائز ، ولكنه لايزال يعمل داخل دائرة الفن ، ومن خلال لوحات وصفية ، لاتغوص في العمق ، ولا تسرف في الذهن ، ولكنها تقف عند معلم تتحول فيها اللوحة إلى نموذج للجهال الحسي .

ويتمكن ، من باب المثال ، أن نشير إلى المقامات الثانية (الحلوانية) . فهي تدور حول «التشبيهات» التي يبرع فيها البطل ، ويتفوق على الآخرين . وهي ، سواء كانت للحريري أو لنعيه ، تخلق جواً من البهجة يمتع الحواس ، من مثل :

منفرد أو بارد أو أقحاح  
وزانه شَنَبْ ناهيك من شَنَبْ  
وعن أقحاح وعن طلع وعن حَبْ  
ورداً وعَضَّتْ على العُنَابِ بالبردَ  
ـقاني وإيداع سمعي أطيب الخبر  
وساقطت لؤلؤاً من خاتم عَطِير  
شُود تَعَضُّ بستان النادم الحَصِير  
غضن وضرست البُلُور بالدرَر

كأنما تَبَسَّم عن لؤلؤ  
نفسى الفداء لثغر رق مبسمه  
يفتر عن لؤلؤ رطب وعن برد  
فأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقطت  
سألتها حين زارت نصو برقها الـ  
ـفَزَحَزَحتْ شِيقَا غشى سَنَا قمر  
وأقبلت يوم جد الين في حلل  
ـفَلَاحْ لِيلَ عَلَى صبحِ أَفْلَامِها

ـفهذه الآيات ، ومثلها كثير، تلتقط مفرداتها من العالم الخارجي ، الذى يدرك بالحواس، من مثل : اللؤلؤ والبرد والأقحاح والنرجس والعناب والثغر والورود والشقق والقمر والليل والصبع والبلور والدر. وتتدخل هذه المفردات ، لتقدم لوحات تعتبر نموذجاً للجمالي الذى يدرك بالحس ، ويُشَعِّ طاقة العربى ، ولا يجعل عنده حاجة إلى « الفن التشكيل » ، لكي يجسد هذا العالم ، فيكتفى الوصف والتшибيه عن طريق الكلمة ، التي ترك مجالاً فسيحاً للتخييل ومشاركة القارئ . إنها لاتحبس الإبداع في قالب محمد ، سواء كان حجراً أو طينا ، بل تشير إليه ، وتثير القارئ لكي يكمل معالم الصورة من خياله .

ـويلعب اللون دوراً كبيراً في إثارة المتعة الحسية ، وخلق جو البهجة . إن الآيات السابقة تكون حزمة من الأبيض والأسود والأصفر والعنابي والنرجسي والأحمر القانى والأحمر الوردى ، وغير ذلك من ألوان تراقصن وتتدخل ، وتغير عن سيمفونية من البهجة والمتعة .

ـإن تجاور الأبيض والأسود يعبر عن ميل أصيل عند العربى . وقد سبق في فصل « الفن » من الكتاب الثاني ، أن تحدثت عن هذا الميل ، وكشفت عن فلسنته ، في الأدب وفي الخط ، وصررت أمثلة من التشبيهات التي يؤثرها العربى ، لأنها تعبّر عن وجдан يجمع بين الأبيض والأسود . فالأسود وحده لايجذبه ، والأبيض وحده لايجذبه ، ولكن تجاورهما يعكس نفساعرية تجمع بين الشيدين معاً .

ـويعبر الحريري عن هذا الميل في صورة تجاور الأبيض والأسود : فتاته الجميلة ناصعة البياض تبدو في ثيابها السوداء ، وكأنها الصبع يختلط مع الليل ، مما يثير وجدان المستمع الذى يؤثر في ثقافته وفنه ذلك التجاور بين الأبيض والأسود .

ـإن الناقد يستطيع أن يستخلص قيمة نقدية من فكرة « المتعة الحسية ». يلتقي من خلالها

مع الاتجاهات المعاصرة لنقاد الحداثة. فالكاتبة الأمريكية سوزان سونتاج تولف كتاباً تحت عنوان : « ضد التفسيرية » anti interpretation ، تدعوه فيه إلى مقاومة تفسير العمل الأدبي والبحث عن قيمة خارجه . وهي تدين المصطلحات القديمة التي تفترض شيئاً خارجياً يمثل نموذجاً يقياس العمل الأدبي بمدى قدرته على الاقتراب منه . إن هذه المصطلحات إنما جاءت لسيطرة نظرية « المحاكاة » منذ العصر الإغريقي ، والتي تهتم في عمومها بمحاكاة النموذج الذي تقدمه الطبيعة أمام الفنان . وهي تدعو إلى مصطلحات جديدة تقوم على فكرة « يقظة الحواس »، و تكون قيمة العمل ليست في المحاكاة ، ولكن لأن تجعل العين تبصر أكثر ، والأذن تسمع أكثر ، وتدفعسائر الحواس إلى اليقظة والمتعة دون الواقع تحت أسر المضمون . وهي تطرح في هذا الصدد مصطلح « الشفافية »، الذي يعني أن العمل الأدبي شفاف ، ظاهر كباطنه ، لا يتضمن أبعاداً خارجة . وتأتي أهمية النقد في وصف تلك الشفافية ، وفي دفع القارئ لكي يستمتع ببريقه ولمعانه ، ويقف عند سطحه الخلاب ، دون أن يصرف عنه إلى الغوص في الأعماق .

حقاً، توجد في المقامات عناصر جدية ، كالوعظ والزهد والمبكيات ، ولكنها جيئاً تأتي تحت عباءة « المتعة والتسلية » ، إن البطل يتعرض لها بهذا المنطق . ففي المقاومة الحادية والأربعين ، يقف السروجي واعظاً ، ويلقى الكثير من المبكيات . ولكن المؤلف لا يترك القارئ يعيش كثيراً في هذا الجلو ، فما أسع أن يكشف عن الحقيقة . فالبطل هنا يخفف من هذا الجلو ، ويكتشف عن نفسه ، وإنه لم يذكر هذه المبكيات إلا من أجل التأثير في الناس ، وترقيق قلوبهم ، ثم يدعوا رايه إلى المتعة وانتهاب اللذة ، وينشد في ذلك شعراً ، يقول فيه :

اصرِ بِصِرَفِ الْرَّاحَةِ عَنْكَ الْأَذَىٰ      وَرُوحُ الْقَلْبِ وَلَا تَكْتُبْ  
وَقُلْ لِمَنْ لَامَكَ فِيمَا بَهَ      تَدْفَعُ عَنْكَ الْهَمَّ ! فَذَكْرُ اتَّبَعْ

فالمسائل الجادة تختفى تحت نجمة المتعة والتسلية من ناحية ، ثم إنها تأتي من باب الإيحاء ، الذي تحدث عنه المؤلف في المقدمة . وهو يعني بذلك التنويع ، والتنقل إلى حالة أخرى ، تجدد نشاط القارئ ، وتدفع عنه الملللة .

إن عنصر « اللعب »، هو العنصر الذي يسيطر على المقامات ، وهو عنصر يعيه المؤلف منذ البداية وحتى النهاية . فهو في صدر خطبه يصف صنيعة بالهدر ، وهو في خاتمة مقاماته يصفه بأنه من سقط المتابع ، ويستغفر الله من « أباطيل اللغو ، وأضاليل اللهو »، ثم ينشد بيتاً من الشعر، يرجو فيه أن يخرج من عمله سالماً ، لا له ولا عليه ، ويقول :

عَلَى أَنْتَ راضٌ بِأَنْ أَحْلَلَ الْهَوَىٰ      وَأَخْلُصُ مَنْهُ لَا عَلَىٰ وَلَا لِيٰ

وفي ضوء عنصر اللعب والتسليمة، تصحح النظرة نحو ما ورد في المقامات من مسائل عقلية ذهنية، كمدى الدينار وذمه (المقامة / ٣)، أو إبراد كلمات معجمة وأخرى غير معجمة (المقامة / ٦)، أو فك الألغاز (المقامة / ١٥)، أو الرسالة التي تقرأ من أوطاها بوجه ومن آخرها بوجه (المقامة / ١٧)، أو الموازنة بين الإنشاء والحساب (المقامة / ٢٢)، أو مسائل في النحو تتضمن بعض الألغاز (المقامة / ٤)، أو الخطبة التي تأتى حالية من الإعجام (المقامة / ٢٨)، أو غير ذلك من مسائل لاتأى ، رغم مظهرها العقل، إلا من باب المتعة والتسليمة، وتشبه لعبة الشطرنج، أو الكلمات المتقطعة التي ترد كل يوم في أعمدة الصحافة، وفي صفحة التسلية وبرامج الإذاعة والتلفزيون ودور السينما والمسارح.

فهناك اتفاق مسبق، يعقده المؤلف مع القارئ ، على أن كل ما يريد في المقامات هو مجرد لعبة. تتصف بالملل وباللهو على حد وصفه، وتثير المتعة والتسليمة، فلا يحمل شيئاً منها حمل الجد، ولا يمكنه نفسه، خاصة وأن باب التوبية مفتوح. وتأتى المقاومة الأخيرة، لتعلن توبية البطل ، بل إنه يتحول إلى نوع من المحذفين ، وهو مقام صوف شفاف ، يلقى فيه إلى الشخص بأمور غريبة . إنه لم يعاقب على هذره بالطرد من رحمة الله ، ولم ينته نهاية مأساوية تثير الخوف والإشفاق ، شأن المسرحيات الإغريقية والكلاسيكية؛ فهو كان يقوم بلعبة ليس غيره ، وهو كان ييفي إسعاد الناس ، بإثارة المتعة والتسليمة . وقد كفأه الله ، وتقبل توبته ، وانتهى من دوره ، وودع لعبته . وقال لراويه في نهاية المقامات : « هذا فراقٌ بيني وبينك ». وهى الجملة نفسها التى قالها العبد الصالح ، وهو يودع صاحبه - موسى عليه السلام - بعد أن كشف له عن الكثير من أسرار الحكمـة الـآلـية ، التـى لا تـقـفـ عندـ حدـ ظـاهـرـ ، ولا تـنـظرـ النـظـرةـ المـحدـودـةـ . إنـ الحـكـمـةـ الـآلـيـةـ قـدـ تـجـمـعـ المـخـطـنـ فىـ النـهـاـيـةـ يـصـبـحـ منـ المـحـذـفـينـ . فـالـهـمـ هـوـ حـسـنـ النـيـةـ ، أوـ عـلـىـ حدـ تـعـبـيرـ المـؤـلـفـ فـيـ الأـسـطـرـ الـآخـيـرـ مـنـ خـطـبـةـ كـتـابـهـ :

« ثم إذا كانت الأعمال بالنيات ، وبها انعقاد الأمور الدينيات ، فأى جرح على من أنشأ ملحاً للتنبيه لا للتمويه ! » .

-٨-

وتكشف الآيات السابقة في المقاومة الثانية عن وظيفة الشعر في المقامات ، وفي التراث القصصي بوجه عام . إنه لا يأتي مجرد بطاقة وزخرفة ، أو مجرد اختصار للحكمة واعتصار للحظة ، ولا يجد من انطلاق الحركة ، ولا يوقف شعور القارئ . إن الأمر يكون كذلك ، لو اقتبسنا مصطلحاتنا النقدية من الفن القصصي بمعناه التقليدي الأدوبى ، والذى يقوم

على عنصر المحاكاة وإيهام القارئ بمعايشة العالم التخييل ، ويقف ضد كل تضمينات ، سواء كانت بيتا من الشعر أو حكمة أو معلومة لغوية ، ويراهَا تكسر من مثول هذا العالم . ولكننا نستخلص مصطلحاتنا من واقع الجنس الأدبي ، الذي نحن بصدده ، وهو ذلك الشكل التراثي للقصة العربية ، وهو شكل يؤثر الشعر ، لأنّه يعبر عن حب العربي للشعر فحسب ، بل لأنّه أيضاً يؤدي وظيفة فنية ، إن الأبيات السابقة لأتاتي عرضاً ك مجرد تضمين أو مهارة أدبية بل هي تعكس جوهر هذه المقدمة ، التي تتضمن تشبّهات رائعة يستحسنها الذوق العربي .

إن الشعر في مقامات الحريري ، يؤدى هذه الوظيفة الفنية ، ويصبح أساساً ، لتجسيد أشياء لا يستطيع الأسلوب أن يجسدها ، وخاصة إذا كانت هذه الأشياء ، تضرّب إلى الحالة النفسية إبان توتّرها . إن البطل الذي يبدو ساخراً فكها حلو الروح ، يخفى داخله عذاباً نفسياً ، لا يستطيع الجملة التشرية أن تعكسه . إنه في المقدمة الثالثة يأنس إلى راويه ، وبينما علاقة خاصة ، فيفضّل عن نفسه ، ويكشف عن دخالته في أبيات شعرية ، يقول فيها .

تُمارجَّنْتُ لارْغَبَةَ فِي الْمَرْجَ وَلَكِنْ لِأَقْرَعْ بَابَ الْفَرْجَ

وَالْقَسِّ حَبَّلَ عَلَى غَارِبِيِّ وَأَسْلَكَ مَسْلِكَ مِنْ قَدْمَرْجَ

فَإِنْ لَا مِنِّ الْقَدْمِ قَلْتَ اعْذِرُوا فَلِيَسْ عَلَى أَعْرَجِ مِنْ حَرَّاجَ

إن مثل هذه الأبيات تمجد الحالة الشعورية ، بطريقة لا تستطيعها الجملة التشرية . وعن طريق مثل هذه الأبيات ، كان البطل يؤثر في مستمعيه الذين يتعاطفون معه على الرغم من محبونياته ، ويؤثر أيضاً في راويه ، فيتغير حاله ، ويلتّمس له العذر .

وهذه الوسيلة التي تستخدم الإمكانيات الشعرية داخل الفن القصصي ، قد ظهرت بصورة أخرى في العصر الحديث ، حين اقتربت الأجناس الأدبية من بعضها ، وأخذت تكسر الحدود الصارمة التي يفرضها النقاد ، ويستعيّر جنس أدبي ، ثري مثلاً ، من جنس آخر شعري مثلاً ، ما يخدمه وينهي مواقفه الأدبية . وقد تبعت هذه الظاهرة في كتابي «الأدب ونحوه العبث» ، الذي صدر سنة ١٩٧٣ ، فقلت<sup>(١)</sup> :

«إن القصة الحديثة قد اقتربت كثيراً من جوهر الشعر ، فلقد أدرك الفنان بفطرته أن الكلمات الشعرية ، هي أكثر الأدوات اللغوية اقترباً من المتابع الداخلية . إن اللحظة الشعرية صلوات والتحام بالطبيعة ، وعود إلى الفطرة والبراءة الأولى ، واندهاش أمام المزئيات» .

---

(١) الأدب ونحوه العبث ص ٢٢ .

ومن هناكثر استخدام هذه الوسيلة الشعرية ، داخل قصة «تيار الشعور» ، لأن القاصن قد أدرك بفطنته أن اللحظة الشعرية الفنية هي التي تستطيع أن تكتف اللحظة الشعرية وتوحي بها .

ولتكن هناك فرقا في نقطة البدء بين قصة تستخدم الإمكانيات الشعرية ، وبين قصيدة شعرية محسنة . إن القصة ، في الحالة الأولى ، تستغل اللحظة الشعرية ، كإمكانية تندمج داخل إمكانيات آخر من الفن القصصي . وقد غاب هذا الفرق عند كتاب القصة المصرية المعاصرة ، فضاعت معالم فنهم ، فليس ما يكتبون قصة أو شعرا ، ولكنه خليط متنافر من القصة والشعر معاً ، وقد نبهت إلى هذا الاختلاط في الكتاب السابق ، وضررت أمثلة من واقع تيار الشعور عند القاصن الأوروبي ، وهو ذلك التيار الذي استقى منه القاصن المصري نهادجه ، وقلت :

«إذا بنا نجد - والأمثلة كثيرة أيضا - أنفسنا أمام قصص ، تحاول أن تقترب من الشعر ، فإذا بها كالغراب الذي أراد أن يقلد الطاووس . إنها نسيت نقطة البدء عند كل ، فليست هي قصيدة لأنها حرمت من أهم خصائص القصيدة ، وهو البناء الموسيقي خلال تراكيب الألفاظ . ولديت هي قصة ، لأنها حرمت من تصميم القصة ، الذي لا يقف عند وسيلة واحدة . . . إنني أقرأ رواية «العجز والبحر» ، فيخيل لي أنني إزاء قصيدة تتغنى بوحدة الوجود ، وبينما الإنسان ضد الطبيعة ، ضد نفسه قبل كل شيء ، داخل إطار شعرى أسبابان . لكنها ليست قصيدة ، لأنها بقى للعمل الرواى نقطه بدئه وتفسيره الخاص . وإنني أقرأ فصل «كونتين» في رواية فوكنر ، فيخيل لي أنني إزاء قصيدة صوفية ، ممثلة بالإشارات الإلهية ، وبالسنة النيرانية وباللهب المقدس . ولكن يبقى ، بعد ذلك أن هذا الفصل مندرج في بناء تام ، وأن الجو الشعري في هذا الفصل وسيلة فنية ، هي بنت الموقف وتبدل مع تبدل الموقف»<sup>(١)</sup> .

والامر كذلك بالنسبة للقصة العربية القديمة . فالشعر فيها يرد في موضعه المناسب ليؤدي وظيفة فنية ، ويتحول عندها إلى لبنة في البناء الفني ، ولكنه أيضا قد يفقد فنيته ، ويتحول في بعض القصص إلى عقبة كثود توقف الحركة التفصية ، وتصيبها بالبرود وقد شرحت كل ذلك بالتفصيل ، في كتاب «قصص العشاق التشرية» وضررت أمثلة على الشعر الذي يفقد وظيفته ، من واقع قصة عفراء التي رددتها الكتب القديمة ، ومن هذا الموقف الفاتح حين نهى إليها خبر وفاة عروة ؛ فقد انطلقت تشيد شعرا باردا ، لا يصل إلى حد الموقف ، ولا يجسد الشعر ، ويكتفى بأوصاف خارجية ، وألفاظ منظومة ، فنقول :

---

(١) المرجع السابق : من ٢٥ .

بأن قد نعيت بدر كل ظلام  
ولا رجعوا من غيبة سلام  
ولا فرحت من عده بغلام  
ونغضتم لذات كل طعام

فإن كان حقاً ما تقولون فاعلموا  
فلا لقى القينان بعدك لذة  
ولا وضعتم أثني ثاماً بمثله  
ولا، لا بلغتم حيث وجهتم له

فالآيات هنا باردة لاتناسب الموقف ، وقلت عنها في الكتاب المذكور : «لاتناسب هذه الآيات ، التي تكتفى بالوصف الخارجي وبالنقطة على الناس ، مع الموقف الذي وضع في القصة البطلة ، إذ تحكى أن عفرا انسلت إلى القبر ، فانكبت عليه ، فها راعهم إلا صوتها ، فلما سمعوه بادروا إليها ، فإذا هي معدودة على القبر ، قد خرجت نفسها ، فدفونها إلى جنبه»<sup>(١)</sup>.

إن الشعر ، سواء كان قصيدة موزونة أو جملة شعرية ، هو مجرد وسيلة فنية ، تقاس قيمته بالسياق . أما الأحكام العامة التي ترفض الشعر مجرد أنه شعر لاتناسب مع القصة ، فهي من إملاء النقاد الذين لا يملكون الموهبة ، ويتحولون أسرى مصطلحات وقراءات ، لا ينصرفون عنها ، بل لا يستطيعون أن يتتجاوزوها حتى لو أرادوا .

---

(١) تoccus العشاق الشريعة من ٢٣٣ .

وتلقى مقتضيات اللعبة بظلامها على المقامات. وتنعكس على ما أسميناه بعدم الإيغال. فال مقامات تهدف إلى اللعب الذي يثير المتعة والتسلية. وكل شيء يتم بروح رياضية؛ فلا انتقام ولا إيغال. إن الرواوى يلعب مع البطل، وإن المؤلف يلعب مع القارئ، ويخرجان في نهاية اللعبة متصافحين. وقد تبَّعَ في أحدهما هفوة، فهــما يستغفران الله في النهاية، وكل منها يطلب الصفح من رفيقه.

ومن هنا، نجد كل شيء، في المقامات يتم على السطح، وبخفة ودون إيغال فلا سخرية تصل إلى حد التجريح، ولا فكاهة تصل إلى حد الإيلام، ولا صراع يصل إلى حد التعقيد، ولا خيال يوغل في الغراب، ولا فكر يصل إلى حد التجريد. حتى النهاية، تأتى، في غالب الأحيان سعيدة تبارك الأوضاع، ويتصالح فيها الطرفان.

في خطبة الكتاب، يدعى الحريري الله. أن يجنبه الغواية في الرواية، والسفاهة في الفكاهة، حتى تأمين حصاد الألسنة، ونُكْفِي غواائل الزخرفة، فلا نزد مورد مأثمه، ولا نقف موقف متداة، ولا نُرْهق بتبعة ولامعتبة، ولا نُلْجأ إلى معدنة عن بادرة».

وقد حق الحريري منهجه؛ فجاءت فكاهته بعيدة عن الفحش والسفاهة. إنها خفيفة لينة، تشير الضاحك، وتجعل الشاذ يعود إلى الحظيرة دون عناد ولا كراهة. إنها لا تجرح، لأنها تهدف إلى المتعة. تدل على خفة روح البطل، دون أن يكون ذلك على حساب الضاحية حتى لو كانت الفكاهة جنسية، فإنها تكتفى بالإشارة دون فحشاء، وتجعل الآباء يضحكون، دون خدش للحياء (انظر المقامات / ٢٠). ولا تهدف الفكاهة إلى مجرد الإيذاء، والتشفي من الآخر إنها تهدف إلى إثارة البهجة وغالباً ما تنتهي بتصالح الطرفين، فلا ساخر ولا مسخور منه، ولكنها لحظة المتعة، لا يذكرها فحش ولا ألم.

والصراع، أيضاً لا يمتد. إن التوتر بين البطل والرواوى، هو من نوع التوتر بين المحبين، لا يستثنى أحددهما عن الآخر. إن الرواوى يلوم البطل على مكائنه (المقامات / ٢)، ولكنه معجب به، يصفه بأنه أعموجية الزمان (المقامات / ١٨)، ويبيِّنُ في أثره (المقامات / ١٣)، متعلقاً ناهداً (المقامات / ١) يفرج بلقيته (المقامات / ٣٣). ويتمنى طول السفر معه (المقامات / ٣٢). إنه، باختصار، قدره الذى ينجم له على غير انتظار، ويتشوف لملاقاته على الرغم من روغامه، وغالباً ما تنتهي كل مقامة بلحظة صلح ومكاشفة بين البطل والرواوى. وتستمر عملية التوتر ثم المصالحة، حتى تأتى المقامات إلى نهايتها، وقد تاب البطل ووصل إلى المقام الصوف. أما الرواوى، فإن دموعه تتتصاعد حزناً على فراق صاحبه، أو كما يسميه العبد الصالح.

حتى الصراع النفسي لا يحتمد ، فكثيراً ما يهتئ البطل وراء أشعاره ، يشكو فيها سوء حاله ، ويذب حظه ، فهو الرجل الكريم ، الذى يتمى إلى آل ساسان ، تقترب عليه الدنيا ، وتلجمه إلى الخديعة والتلون ، حتى يستطيع أن يعيش . ولكن البطل لا يمتد خارج لحظته الشعرية ، ولا يمدد بأصبح الاتهام إلى أحد ، ولا يشير إلى السبب . إن ليس متمنداً يسخر من الأوضاع ، ولكنه يرضي بنصبيه ، ويصالح مع قدره وبينما ما يريد بعد أن يضحك الآخرين حتى الأعداء الذين يؤثرون أنفسهم بكل شيء يضحكهم ويأخذ منهم ما يريد ، دون إيهاد ولا تمجيح .

وتتأتي النهاية منطقية مع المنهج . إنها عادة نهاية سعيدة ، تمسح كل الأرجاع ، وتقطع على كل توتر . قد يضيق الرواى بالبطل ، وقد تتأزم العلاقة بينهما ، ولكن كل ذلك للحظة حين ، فالنهاية السعيدة تزيل كل كدر ، وتذكر الجميع بلحظة المتعة ، فلا يلينسون أنهم في لعبة سوف تنتهي بالتبات والنبات . حقاً ، إن المقامات تنتهي وقد دمعت عيناً الرواية ، ولكن ذلك لم يكن بسبب مأساة أو كدر ، بل إنه يكى حزننا لفارق صاحبه ، وأسفنا على فقدان تلك اللحظات ، التي كان يستمتع بها معه ، ويعيش مغامراته ، وتنقله من مقامة إلى مقامة ، ومن جد إلى هزل ، ومن شعر إلى نثر .

إن كل ذلك متزع من واقع المقامات كجنس أدبي ، له محكمته الخاصة ، وهي محاكمة ستكون في آخر الأمر لصالحة لأنها متباعدة لحركته الخاصة ، وليس محاكمة بسبب ذنب لم يقترفه ، أو فعل من الآخرين .

أقول ذلك ، لأن كثيراً من النقاد يرون في مثل هذه الملامح شيئاً من بذور لم تكتمل ، ومن نصح لم يأخذ طريقه ، ومن موقف ساذج ، لا يتبني لواقع اجتماعى ، ولا لتحليل نفسي .

وقد وقعت في شيء شبيه بذلك في بداية حياتي ، وأنا أكتب رسالة الماجستير عن «قصص العشاق الثرية» ؛ فأذلت هذه الملامح في القصص العربي ، واتهمتها بالسذاجة ، فقلت عن الصراع :

«ولكن القاص لم يستغل مواقف الصراع في هذه القصص استغلالاً كافياً ، ولم يتخذها نقطة انطلاق تبني القصة ، وتزيد من حিوريتها ، بل اكتفى بتسجيل هذا الصراع بإشارات مقتضبة ، وتلميحات خفيفة . فقد يمر بموقف ثرى ، وتحسن أن الأمر يحتاج إلى إضافة وشرح ، ولكن القاص يمر به مروراً سريعاً مسجلاً له في جلة أو جلتين . وقد نشاهد دمعة تترقق في عين عاشق ، وتحس أنها تخضن وراءها تياراً عنيفاً ، ولكن القاص يسجل الدمعة ثم يمر ، لا يطعن ما تحتها ، ولا يعينه ما وراءها»<sup>(1)</sup> .

(1) قصص العشاق الثرية : ص ٢٧٦ .

وقلت عن الفكاهة بأنها «ساذجة لا تعبر عن غرض في ذهن القاص ، أو تكشف عن نفسية لشخصية من الشخصيات ، وإنما هي عبارة عن حركة بهلوانية ، أو منظر يخالف المألوف ، أو مطلب يقع فيه شخص . وهذا النوع من الفكاهة قد يرضي العامة ، ولكنه من الناحية الفنية أرداً الوسائل ، وأقلها نضجاً وثراء»<sup>(١)</sup> .

وقلت عن النهاية: « ولم يكن ذلك المعنى الفنى للنهاية ، مفهوماً لدى القاص القديم بوجه عام ، فقد كان يترك قصته تسير بدون رقابة ، حتى تخط رحالتها وتختار النهاية التي ترضى السامعين ، أو يرتضيها لها السامعون»<sup>(٢)</sup> .

قلت كل ذلك في حينه ، وأنا أنطلق من مفاهيم القصة الأوروبية الحديثة ، ولم أجد حينها تنبئها من مشرف ، أو نقداً من قاريء ، أو تعليقاً من طالب ، فقد كان الجميع سكري تلك اللحظة التي تعيش كل شيء بالمثال الذي يقدمه الرجل المتحضر ، المتلتف في غالاته وراء البحار.

- ١٠ -

إن عدم الإيغال ، ومخاطبة الفطرة ، ومعاملة الأشياء بتسامح ، إن كل ذلك لم يكن من فراغ ، بل كان وراءه رؤية فكرية ، ولا أقول «فلسفية» ، لأن الفلسفة إيقاع وتجريد وتشقيق وتعقيد ، لا يتناسب مع هذا الجو الذي يتم كل شيء فيه على السطح ودون إيغال.

والرؤية هنا متسقة مع رؤية الحضارة العربية الإسلامية . وقد سبق لي في الكتاب الأول من «الوسطية العربية» ، وفي فصل «الحكمة العربية أو الأصالة» بنوع خاص أن شرحت مفهوم الحكمـة ، وبيـنت أنها شيء مختلف عن الفلسفة ، وأنـها نتاج حضارة تعـطى للمـطلق حـيزاً واسـعاً في مـصير الإنسان . إنـ الكـرون لا يـحكمـه عـقل فقط ، ولا قـوانـين المـنطق وـحدـها ، ولـكتـه مـسـير بـعـنـيـة الله ، وهـي عـنـيـة لمـ تـخـلقـ شيئاً عـبـشاً ، ولـما حـكمـتها التـى هـى أوـسـعـ من حـكـمة الإنسـان المـحدودـة . وهذهـ الحـكـمة شـيءـ غيرـ الـظـاهـرـ ، والـمـسـتـقـلـ بـيـدـ اللهـ ، والمـخـطـنـ ، أوـ منـ يـظـنـونـ كـذـالـكـ ، قدـ تكونـ نـهاـيـةـ صـالـحةـ ، والأـمـرـ بـالـعـكـسـ .

إن الإسلام يـعـرـفـ بالـصـعـفـ البـشـرـيـ ، ويـتـصالـحـ معـهـ ، والـطـرـيقـ مـفـتوـحـ لـمـ يـرـيدـ أنـ يـرـجـعـ . هوـ لـايـرـيدـ أنـ يـجـعـ الخـوفـ منـ الذـنـبـ شـيـناً يـعرـقلـ المـسـيـرةـ ، وـيـسـىـءـ لـلـحـيـةـ . إنـ

(١) المرجع السابق : ص ٢٢٨ .

(٢) المرجع السابق : ص ٣١٧ .

الإنسان هو خليقة الله في الأرض ، وهو مطالب بأن يعمرها ، وبأن ينصر الخير على الشر، قدر ما يستطيع ، وقد رفع الله عنه الإصر والأغلال وسائر الموقتات ، وجعله يسعى في الأرض بلا عقد ولا إحساس بالذنب . وقد تند منه هفوات ، فباب التوبية مفتوح ، ومن أسماء الله الحسنى الغفور الرحيم . ومن هنا ، فإن مقام التوبة هو المقام الأعلى عند أهل السنة والوسط ، لأنه مقام يشعر بالضعف البشري ، وبجاجة المخلوق الدائمة إلى المطلق . يعبده ويستعينه ويطلب منه الهدى ، كما تدل على ذلك فاتحة الكتاب . إن المقام ليس مقام الفتنة في الله ، كما يقول أصحاب وحدة الوجود من أهل التصوف . فهذا المقام لا يعترف بالضعف البشري ، ويضفي على الإنسان صفات الألوهية ، ويسقط عنه التكاليف ، ويتهى به في النهاية إلى اعتزال الإنسان وصفاته ، لكنه يتلiven في وحدته وأفكاره السياوية . أما مقام التوبة ، فهو ينطلق من الإنسان ومن الإحساس بالضعف البشري ، وهو يدل على عنصر خير ، يعبر عن الطبيعة الوسطى للإنسان ؛ فهو ليس شريرا كالآبالسة يصر على الذنب ولا يتراجع عنه ، وهو ليس - أيضا - خيرا صافيا يعيش في مقام الألوهية ، أو على أقل تقدير ، في مقام الملائكة ، خير عرض لا يتعى دور الشر الذي قد يسفك الدماء ، ويهلك الحرج والنسل كما تشير إلى ذلك سورة البقرة . إنه في مقام بشرى يجمع بين الخير والشر ، ولكنه يعمل جاهدا على نصرة الخير . إن توبته تدل على أنه يغلب الصراع لصالح الخير ، ويسعى في الأرض لكي يظهر نفسه ، ويظهر الآخرين .

ويتهى الأمر بالسروجى في المقاومة الأخيرة للتوبة . حقا ، شرق الرجل وغرب كما ذكر في أشعاره ، ولكنه كان يحمل نفسا صافية ، لا تقدر على البخلاء ، ولا تمرد على قضاء الله . إنه فقط يتماجن من أجل أن يعيش ، وهو في تماجنه لا يسف ولا يجرح . إنها مغامرات يبغى بها المتعة ، وتثير جوا من البهجة وخفة الروح . ومن هنا ، كانت توبته صادقة ينشد الأشعار ، ويلقى الموعظ ، وهي كلها تحمل حرارة العاطفة ، والرجاء من الله أن يغفو عن هفواته .

وقد تحول في نهاية الأمر إلى نوع من المحدثين ، الذين يصفهم الشارح بأنهم «المكافشون من الزحام الذين يمدون بالغريب»<sup>(1)</sup> . ويورد الرواى من العبارات ما توحى بأن السروجي قد أصبح مثل العبد الصالح ، وهو العبد الذى وردت قصته في سورة الكهف ، وقد أوثق العلم اللدنى ، الذى يتجاوز الظاهر والرؤيا المحدودة .

- ١١ -

وهنا ، نجد الحكيم مرة أخرى ، يتبئب بحساسية الفنان إلى هذه الملامح الفنية للمقامات ، وهى المصدر الأساس لروايته كما قلت .

(1) شرح مقامات الحريرى للشريفى ، ٥ / ٣٧٥ .

فرواية الحكيم تمثل إلى المتعة الحسية ، وحديث الأكل والشرب ، ووصف الجووارى ومجالس الغناء والأشعار التى توارد خلال ذلك ، كلها تهدف إلى جانب المتعة .  
ويأتى الأسلوب ، وكأنه طبق شهى . إنه أسلوب ملىء بالمحسنات البديعية ، وبالزخارف التى ترضى الأذن ، وكأنها «الصناجات» في مجالس هارون الرشيد .  
إن الناظر إلى عناوين فصوله ، يدرك جانب المتعة وإرضاء الحس ، فبعضها يتوارد على النحو الآتى :

أشعب وجاريته رشاً - أشعب والكندى والبخيل - أشعب وبنان - أشعب في الحام -  
حيلة شيطانية - في العرس - ضيف ثقيل - محтал ظريف ، وغير ذلك من عناوين توارد ،  
وتتوحى بهذا الجو الظريف .

وكل شىء في الرواية يتم على السطح ودون إيغال ، فلا تضمينات فلسفية أو اجتماعية ،  
ولا تأويلات عصرية . كل شىء يتم بخفة ، منذ البداية ، وحتى النهاية .

الرواية ، تبدأ على النحو الآتى :

«انتصف النهار ، وصاح مؤذن الظهر ، لا من مسجد ذلك الحي من أحياه «المدينة» ،  
ولكن من بطن أشعب» .

والرواية ، تنتهى على النحو الآتى :

«واسرع إلى يد أمير المؤمنين ، فاختطفها اختطاف الجائع للرغيف ، ورفعها إلى فمه ،  
وأشبعها لثما وتقييلاً» .

إن كلام البداية والنهاية ، تحتوى على مسحة خفيفة من الفكاهة . وقد تبدو هذه الفكاهة بمنطق النظرية المعاصرية ، ففكاهة لفظية ، تقوم على المفارقations اللغوية ، ولكنها مناسبة لمعتقد النادرة العربية ، ولأسلوب المقامات ، الذى يعتمد إلى حد كبير على التلاعيب اللغفى ، وتنتاثر بعض المفردات والصور في الأسطر الأخيرة ، فتوحى بمضمون الرواية ، وتساعد على رسم شخصية أشعب .

إن كل ما أضافه الحكيم إلى الشكل التائى ، يتمثل في عنصر الحوار ، ووصف الطبيعة ، وتمثيل الموقف ، وغير ذلك من عناصر أفادها من إنجازات المسرح الحديث .

إن هذه العناصر الحديثة تكاد تكون معودمة في المقامات . فلا وصف للطبيعة إلا في حالات نادرة ، وبطريقة غير مقصودة . والحوار قليل من نوع مانتعامل به في حياتنا اليومية ، دون أن يكون موظفاً توظيفاً فنياً . وتمثيل الموقف شىء لا ينتمي به المقامات .

ولكن الحكيم يجعل هذه العناصر المستحدثة تندمج في طبيعة الشكل التراثي . فهى تتم بخفة ، ودون إيفال أو إسراف ، وتتأتى في حينها وبقلة دون أن تطوى على الجر العام للنادرة العربية .

فقط عنصر الرؤية الحضارية ، يختلف فى رواية الحكيم ، التى تحول إلى مجنوبيات حول الأكل والشرب ، ولدى متع وتسليه حول الفنان والشعر . وتختلف فيها كل خلفية حضارية ، وكانتها فى أرض لها ثقافتها التى تعطى للمنجذب قدرًا كبيراً ، فى تشكيل مصائر البشر .

إن المقارنة بين صورة أشعب وصورة السروجي ، توضح الفرق بين المقامات وبين رواية الحكيم .

فأشعب ، شخصية نمة أكولة ، يقف عند المتع الحسية ، ولا يحمل ثقافة تراثية من واقع عصره .

أما السروجي ، فهو شخصية معقدة ، قد يبدو فى الظاهر ساذجا لا يعرف شيئاً ، ولكنه عند الأزمات ، يتصرف بذلك بغير الإعجاب . هو يجيد الفقه ورواية الشعر ومعرفة الألغاز ، ويعيد الخطب والقصص والمواعظ . يتلون مع المواقف . يبدو عليه أحياناً اللامبالاة ، ويحس بقدر كبير من الغربة ، وينشد الأشعار حول الحنين ، يشكو فيها الدهر وسوء الحال . وهو ، من أجل هذه الأبعاد المتعددة ينال احترام الجميع ، يحبونه ، ويتعلقون به ، ولا يملون من سخريته . ولكن كل ذلك يتم بخفة . ودون أن يقع في دائرة التفلسف . فاللامبالاة عند السروجي ، لا تصل إلى حد مانراه عند كتاب العبث . والغربة ، لا تصل إلى المفهوم الفلسفى عند كتاب الوجودية . فكل شيء يتم دون إيفال ، ولا يلطى على المسحة العامة فى المقامات .

إن عنصر الرؤية الحضارية ، يختلف فى رواية الحكيم ، لأنه اكتفى بالتقليد الخارجى ، وتحولت لعبته إلى مكعبات موصوصة وفارغة .

نحن لانتابه بشيء ذهنى حاد ، كما نراه فى مسرحياته ، ولا نطالبه برؤيه عصرية ، كما يمنى البعض . ولكن نطالبه برؤيه حضارية ، تلعب كخلفية للأحداث ، وتوحى بالمسار العام لحضارته . وهذا ما نراه مثلاً عند النريد فرج فى روايته « أيام وليلالستدباد » ، مما ستعرض له بالتفصيل فى فصل « الشكل الشعبي » .

- ١٢ -

يصنف بعض الباحثين التراث القصصى عند العرب إلى خانات عديدة ، مثل : القصص الفلسفى ، والقصص الدينى ، وأدب الرحلات والمقامات ، وقصص البخلاء ، والظرفاء ، والعشاق ، والنوكى ، والطفيليين .

قد تكون هذه التصنيفات مفيدة للجانب التعليمي ، ولكنها غير واقعية . فإن هذه الشخصيات تتدخل ، ولا يمكن فصل بعضها عن بعض إلا من باب التبسيط المخل . فالقامات مثلاً يمكن أن تدرج في أدب الرحلات ، فالسروجي رجل رحالة من الطراز الأول ينجم فجأة من حيث لا يشعر الرواوى . قد يظهر في البحر ، أو في جزيرة ، أو في أماكن متباينة . إن أسماء الأمكنة التي تردد في عناوين المقامات ، كالمقامة الحلوانية ، أو البصرية ، أو السكندرية ، لا تشير إلى بيئة جغرافية ، ولكنها تشير إلى صفة الرحالة عند السروجي ، الذي لا يستقر في مكان ، حتى نراه في خراسان . إنه يشرق ويغرب ، كما يشير إلى ذلك في شعره ، وفي المقامات الأخيرة التي يلخص فيها تطور حياته . إنه كالنحلة المحمومة التي تثير « العجيبة والغربيّة » التي يتميز بها أدب الرحلات .

والمقامات أيضاً متعلقة بالنهاذ البشرية ، التي نراها في الشخص الآخر . ففيها البخيل ، والطغيل ، والمنافق ، والظلم ، والطعام ، والأحق ، والعاشق ، والزاهد . إنها تحوى الجد والهزل ، كما قال الحريرى في مقدمته .

وربما كان أفضل من هذا التصنيف التعليمي ، أن نرصد ملمحانا ، أو شكلاً أدبياً ، أو شخصية مميزة ، ثم تتبع الملامح الفنية لكل ذلك ، منها تسترت تحت عناوين ومهما اختلفت من أسماء .

إن صورة هذا البطل المراوغ ، الذي يحاول أن يحسن من وضعه بكثير من الحيل والأغاني ، التي ترقق قلوب الآخرين ، وتعقد بينهم صلة من نوع ما ، تتغلب حتى على التناقض الطبقي . إن هذه الصورة هي التي نراها في قصص تراثية كثيرة ، منها حلت من عناوين وأسماء .

إن صفة المراوغ تمثل نموذجاً بشرياً ، يحمل ملامح فنية ، وتشير إلى أبعاد كثيرة . فهو مراوغ ، يجيد التمثيل والتخفى . وهو مراوغ ، ينتقل من مكان إلى مكان . وهو مراوغ كاللعوب ، يتخلص من مواقف كثيرة . وهو مراوغ ظريف يحفظ الشعر والنادرات واللغز . وهو مراوغ ، يكيد للسوال وللقارئ . وهو مراوغ ، يخرج على المألوف ، وغير ذلك من أبعاد تشكل هذه الشخصية ، وتعمل من السروجي بطلًا مميزًا ، يتعلق به الآخرون ، ويعرفونه منها تنكر في ثياب ، أو تستر تحت الغاز وخيط ، أو سافر إلى أنحاء بعيدة .

وقد اهتمت السير الشعبية إلى كلمة أكثر دلالة ، يمكن أن تحمل محل صفة « المراوغ » وتؤدي معانها ، بل وتزيد؛ وهي كلمة « الزيبق »، وهو وصف أطلق على « على الزيبق » بطل السيرة الشعبية المعروفة بهذا العنوان . وقد سمي بهذا الوصف ، لأنـه كالزيبق ينفلت

من اليد، ولا يمكن الإمساك به. إنه شخصية مراوغة يلجمًا إلى الكثير من الحيل والأفانيين، لكنه يتقمّن من الظالمين ، ولكن بطريقة خفيفة لا تخرج ولا تهدم.

نحن إذن نرى أنفسنا ندخل من حيث لانشعر، من باب المقامات إلى باب السير الشعبية . ولا غرابة في ذلك، فكلامها يعودان إلى نوع واحد .

اعتاد الباحثون، أيضًا ، أن يقسموا الأدب العربي ، إلى أدب فصيح وأدب شعبي ، وأن يقيموا الحواجز بينها . فالأدب الشعبي ، في نظر البعض ، أدب مبتذل يلجمًا إلى اللهجة العامية ، وإلى تعبيرات سوقية ، والأدب الفصيح ، في نظر البعض الآخر أدب « رسمي » لا يعكس وجدان الجماهير ، ولا يعبر عن طموحاتهم وأحلامهم .

وحقيقة الأمر، أن الحواجز بين الأدب الفصيح والأدب الشعبي ، ليست من القوة بحيث تحيلها إلى خصميين متناقضين . إن جوانب الالقاء بينها أكثر من جوانب الافتراق . فالرؤى واحدة ، وصورة الشخصية واحدة ، والبنية الفنية واحدة .

بل إن الكثير من الأخبار الأدبية ، والقصص التي تناولت في المصادر المكتوبة باللغة الفصيحة ، قد تسللت إلى السير الشعبية ، وأصبحت جزءاً من بنيتها الفنية . وقد سبق أن تبعت في كتابي « قصص العشاق الثري » الكثير من هذه القصص التي تسللت إلى السير الشعبية ، وذلك لرصد تطورها الفني . ولنضرب المثال بقصة الفتى الذي ادعى السرقة أمام خالد بن عبد الله القسري ، لكنه ينقذ حبيبته من الفضيحة ، فإن هذه القصة قد وردت في مصادر شهرية ، من مثل: ذم الهوى ، وأخبار النساء ، ثم انتقلت إلى « ألف ليلة وليلة » وأصبحت جزءاً من بنيتها الفنية ، وخضعت لسياقها الأدبي<sup>(١)</sup> .

إن المقارنة بين صورة السروجي وصورة الزبيق ، تدلل كثيراً على جوانب الالقاء بين الأدب الفصيح والأدب الشعبي . فكلامها عزيز قوم ذل . وكلامها يمحى بالغبن ، إزاء واقع اجتياحى ، ينعم فيه الجاهل الأحق ، ويشقى صاحب الموهبة . وكلامها مراوغ ، يحيط بالآلة نفسه بالكثير من المغامرات ، ولكنه في مغامراته لا يتشفي ولا يسعى للانتقام . إنها مغامرات من نوع خفيف ، تهدف إلى تعديل « الشاذ » ، والعودة به إلى الحظيرة . إن المقدمة العاشرة تسخر من الوالى ، الذى لا يتحكم في هواه ، ويسله السروجي ماله ، ويترك له رقعة من الشعر ، تتصحّه بأن يُتعديل في سلوكه الشاذ . وصورة السروجي ، هنا ، أقرب إلى صورة « الزبيق » وهو يسخر من « صلاح الكلبى » رئيس الدرك ، ولكنها سخرية خفيفة . فمرة

(١) انظر : قصص العشاق الثري : ص ٣٢٢

يضع له الزجاج في الطريق، وثانياً يجرده عارياً، وغير ذلك من مخامرات، يترك الزيت بعد هارقة، تفید الكلبى بأن هذا جزء من سر العجل من صاحبه، وتهدف إلى تعديل سلوكه، وتخلصه من بذور الشر، ودفعه إلى حظيرة الخير.

وإذا كانت صفة «المراوغ» في المقامات جعلتنا، من حيث نشعر أو لا نشعر، في مواجهة السير الشعبية، فإن الملامح الفنية للمقامات كصورة للشكل الروائي في التراث العربي، تدلّف بنا من جديد إلى عالم السير الشعبية. وهذا يؤكد ما سبق إن أكدا عليه بأن عوامل الالقاء بين الأدبين القصيبي والشعبي، أكثر من عوامل الافتراق.

إنه المقارنة بين مقامات الحريري ككل، وبين مخامرات السنديباد، تجعلنا أمام الشكل الروائي بمفهومه التراخي، وهو شكل نلتقي به في المقامات وفي السير الشعبية، كما التقينا به من قبل في الكتاب الثاني في الشعر وفي منهج التأليف الأدبي، مما يدل على أصلاته، وعلى أنه متزعّ من «مسوغات» جغرافية وتاريخية، تسمح له بالبقاء والاستمرار.

كتب الحريري مقامة تحت عنوان «العنانية»، وهي مقامة تدور وقد ركب القوم البحر، وهاجت بهم الأمواج، ونزلوا على جزيرة، وذهبوا إلى قوم لا يعرفونهم، وشاهدوا عندهم عجائب وغرائب، استطاع السروجي بحيله أن يتغلب عليها، فقربه السلطان وأصبح أثراً عندهم، وغير ذلك مما يذكر بمخامرات السنديباد فوق البحار، وعلى أرض الجزر الغريبة، والسنديباد يخرج من كل مغامرة غانباً، محملاً بالتجربة العميقية والأموال الوفيرة.

والتشابه لا يقف عند هذا الحد الخارجي، بل يتتجاوز ذلك إلى الشكل التراخي، سواء في دلالاته المضمنية، أو رؤاه الفنية.

حكاية السنديباد، وردت في الجزء الثالث من «ألف ليلة وليلة». وقد بدأت بمقدمة عن الحكايات ككل، وانتهت بمقدمة عامة عن الحكايات ككل أيضاً. وبين المقدمة والخاتمة، ترد سبع حكايات ويسمى كل حكاية باسم «السفرة»، أى السفرة الأولى، والسفرة الثانية، والثالثة، وحتى السفرة الأخيرة.

تبدأ شهرزاد تروى حكاية السنديباد أمام شهريار، ولكنها لا تبدأ روایتها بالحديث عن السنديباد ، بطل المغامرات ، ولكنها تبدأ فتقدم رجلاً فقيراً يعمل حمالاً، ويسمى بالسنديباد أيضاً، وتصفه الليالي بأنه السنديباد الحمال. أو السنديباد البري ، في مقابل السنديباد البحري ، الذي يقوم بدور البطل الرئيس في الحكاية .

جلس السنديباد الحمال بجانب قصر جميل ، وشاهد النعيم الذي يقيم فيه صاحب القصر، من غلمان وبساتين ، وفاكهه وأطعمة ، وغناء وشراب ، فحدثته نفسه بالمقارنة بين

حاله وحال صاحب القصر، وأشده في ذلك شعرا قال فيه :

وأمرى عجيب وقد زاد حمل  
وما حمل الدهر يوما كحمل  
بسط عز وشرب وأكل  
أنا مثل هذا، وهذا كمثل  
وشتان بين خر وخل  
فأنت حكيم حكمت بعدل  
وأصبحت في تعجب زائد  
وغيري سعيد بلا شقة  
يُنتقم في عيش دانيا  
وكيل الخالق من نطفة  
ولكن شتان مابينها  
ولست أقول عليك افتاء

تنتهي هذه الأبيات والحمال يعلن أنه لا اعتراض على حكم الله . وهو لم يقدم على هذه الأبيات إلا بعد تردد شديد ، وبعد مقدمة طويلة تزيد على سبعة أبيات ، بينما الأبيات الشعرية لا تتجاوز سبعة أبيات . والحمال في هذه المقدمة الطويلة ، يستغفر الله من هذه الوسوسة ، فيقول :

« سبحانك يا رب ياخالق يارازق ، ترزق من تشاء بغير حساب . اللهم إني أستغفر لك من جميع الذنوب ، وأنتوب إليك من العيوب ، يا رب ، لا اعتراض عليك في حكمك وقدرتك ، فأنت لاتسأل عنها تفعل ، وأنت على كل شيء قدير . سبحانك تغنى من تشاء ، وتغفر من تشاء ، وتعز من تشاء ، وتذل من تشاء ، لا إله إلا أنت . ما أعظم شأنك ، وما أقوى سلطانك ، وما أحسن تدبيرك ، قد أنعمت على من تشاء من عبادك . . . . . »

وتضمن هذه المقدمة الطويلة لتخفف من نبرة التمرد في شعر الحمال ، ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد ، فالسنديباد يسمع بهذه الأبيات ، ويستدعي الحمال ، فيسأله عنها ، ويعتذر الحمال عن هذه الأبيات ويقول « بالله عليك لاتؤاخذنـى ، فإن التعب والمشقة وقلة ماف في اليد ، تعلم الإنسان قلة الأدب والسفـه ».

ويهدى السنديباد من روعه ، ويقربه إليه ، ويريد أن يلقنه درسا حتى لا يخدع بالظاهر ، ويحكم على الأشياء دون أن يدرك حكمة الله . إن السنديباد هنا يتتحول إلى معلم ، ويأخذ في قص مغامراته على الحمال ، ويقول له : »

« ياحمال ، أعلم أن لي قصة عجيبة ، وسوف أخبرك بجميع ماصار وما جرى لي ، من قبل أن أصير في هذه السعادة ، وأجلس في هذا المكان الذي ترانـى فيه . فإني ما وصلت إلى هذه السعادة ، وإلى هذا المكان ، إلا بعد تعب شديد ، ومشقة عظيمة ، وأهواك كثيرة . وكم قاسيت في الزمن الأول من التعب والنـصب . وقد سافرت سبع سفرات ، وكل سفرة لها

حكاية تغير الفكر. وكل ذلك بالقضاء والقدر، وليس من المكتوب مفر ولا مهرب».

وهنا تفسح شهر زاد المكان، وتدفع بالستندياد إلى المقدمة، لكن يروي بضمير المتكلم مغامراته. إن الأمر لم يعد يحتاج إلى هذه الطقوس، التي تحارب بها شهر زاد الملك السعيد، وتمجلس فيها دنيا زاد لكي تقوم بدور «التسخين» وإذكاء الموقف. إنها تختفي ولا يجد دورها إلا في الجملة المحفوظة، التي تعلن فقط عن بداية ليلة جديدة، وهي جملة «بلغني أهيا الملك السعيد»، وبعدها ينطلق الستندياد في حكاياته. إن الجو جو إثارة، والقارئ يلهث مبهوراً مع كل حكاية، وشهر زاد بذكائهما القصصي لا تتدخل، ولا تفرض حواراً مع شهريار، أو مع دنيا زاد. إنها تختفي لترك الستندياد يثير التسويق ويرفع من درجة حرارة القارئ مع كل مغامرة جديدة.

وتتوال المغامرات . وعقب كل مغامرة ، يرحب السندياب بصديقه الحال ، ويعيشيه ، ويأمر له بهائة مثقال ذهبا ، فيأخذها الحال ، ويدعوه له ، ثم ينصرف وهو يتظر متلهمها الحكاية التالية .

وتنعد الصدقة بينها، ويصبح كل منها ملازماً للأخر . . . السندياب يعطي ويمعن، والحبال يأخذ ويدعو، دون أن يحقد أحدهما على الآخر، أو يتقمّ أحدهما من الآخر ، إلى أن تأتي آخر الحكايات، فيدور بين الصديقين الحوار الآتي :

«فانظر ياسنديباد يابرى ما جرى لي ، وما وقع لي ، وما كان من أمرى . فقال السنديباد البرى للسنديباد البحري : بالله عليك لاتؤاخذنى بما كان مني في حقلك ».

تحمل حكاية السنديباد ظللاً من قصة موسى مع صاحبه العبد الصالح؛ فإن موسى كان يحكم بحسب الظاهر، فأراد صاحبه أن يلقنه درساً ينبهه إلى الحكمة الإلهية، التي تتجاوز الأسباب الظاهرة، ويتلقي موسى الدرس مرة وثانية وثالثة، إلى أن يعيه تماماً. ويقول لصاحبه « لأنواخذنى بها نسبت ولا ترهقنى من أمري عسراً »<sup>(١)</sup>. ومن هنا، ليس غريباً أن تكرر جملة « بالله عليك، لا تواخذنى بما كان مني »، في مقدمة حكاية السنديباد، وفي خاتمتها.

وليس هذا هو الشيء الوحيد الذي تحمله حكاية السندياد من الرؤية الإسلامية؛ فهي إلى جانب ذلك، أو بسبب ذلك ، تنتهي نهاية دينية ، تهون من شأن الدنيا ، وتختدر من الاعتراض على قضاة الله وقدره ، وتذكر بالموت الذي تصفه في جمل كثيرة، تنتهي بها

الكب : ٧٣ .

الحكاية، فتقول : « ولم يزالوا في عشرة ومودة ، مع بسط زايد وفرح وانشراح ، إلى أن أتاهم هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، وبخرب القصور ، ومعمر القبور ، وهو كأس الممات ، فسبحان الله الحى الذى لايموت ».

إن الجمل التى تتحدث عن السعادة في هذه النهاية ، أقل بكثير من الجمل التى تتحدث عن الموت ، وكل هذا في إيماءة قوية للتهورين من شأن الدنيا .

وليس المراد هو مجرد التهورين من شأن الدنيا ، أو التذكير بالموت فحسب ، أو غير ذلك من تعبيرات يبدو على ظاهرها الجانب الوعظي ، ولكن المراد - بالدرجة الأولى - هو استثنافات النظر إلى حل المشكلات بطريقة هينة بسيرة ، لاتصل إلى العنف وحد إراقة الدماء . فيما دامت الدنيا هينة ، وكل إنسان مصيره إلى الموت ، وسبحان الله الحى الذى لايموت ، مادام كل ذلك واردا ويمثل الحقيقة ، فإن كل شيء قابل للحل ، ولا توجد المشكلة التي تستعصى على الحل . . يكفى أن الموت وحده هو حلال العقد .

نحن ، إذن ، في لب مشكلة الفروق بين الغنى والفقير ، وهي مشكلة في ظل الرواية الإسلامية طبيعية ، ومن سنة الحياة . ومن هنا ، لاتضخمها ولا تطلق عليها عبارات عنفية ، من مثل : التناقض الطبقي ، أو الصراع الطبقي . إنها تسمىها فقط اختلاف الدرجة بين الناس . وهي تجعل هذا الاختلاف من سنة الحياة ، ومن لوازم الكون ؛ فكل إنسان مسخر لخدمة الآخر ، وكل إنسان له موهبته ، وكل إنسان تحتاج إلى الآخر ، فليس هناك داع للتضييق من هذه المشكلة ، واعتبار أن الإنسان فقط يقياس بما عنده من مال . إن هذا حكم بالظاهر . فكم صاحب قصور لا يعيش سعيدا ، وكم من مال وراءه جهد كبير ومشقة زائدة . إن التضييق من هذه المشكلة ، وتردد تعبيرات من مثل الصراع الطبقي ، إنما يعكس رؤية تضخم من أمر الدنيا ، وتجعلها هم الإنسان ، فلا حياة بعدها ، ولا سعادة إلا فيها ، وغير ذلك من الفلسفات المادية ، التي تقف عند حدود الظاهر ، وتحتاج إلى « العبد الصالح » الذى يلقنها درسا لاتنساه .

وقد عكست حكاية السندياد هذا الحال الإسلامي . فالحال يلتقي درسا ، ينصرف بعده عن تلك الوسوسة ، ويعد مرارا لصاحب وعلمه ، وتنعقد بينهما صداقه ، تذوب خلافهما مشكلة الغنى والفقر ، وتتعقد بينهما صداقه ، ويعيشان معًا صديقين ، ليسا كغنى وفقر ، بل كإنسان يتعامل مع إنسان ، ويخفف الحقد والكرابية ، ويتم حل الإشكال دون صراع ولا تمرد ولا إسالة دماء ولا ديكتاتورية طبقة .

تلك هي المضامين الدلالية لحكاية السندياد ، وهي مضامين تلتقي مع مضامين الشكل التراثي للرواية العربية ، والتي سبق أن أشرنا إليها . ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، فإن

حكاية السنديباد تلتقي مع الشكل التراثي في الملامح الفنية أيضاً.

إن صفة «العنقودية» تُحرك هذه الحكاية. وأعني بهذه الصفة ما يسميه البعض بتدخل الحكايات، أو ما سميته بالوحدة التركيبية في الكتاب الثاني من الوسطية العربية، وفي فصل الأدب بنوع خاص.

ويمكن أن تتبين صفة «العنقودية» في حكاية السنديباد خلال ثلاث دوائر ، هي .

دائرة كبرى ، تمثل في ذلك الإطار الذي تدور خلاله «ألف ليلة وليلة»، وهي قصة شهر زاد مع الملك السعيد ، وهي تروي له الحكايات ، وتدخله عالم الخيال ، وتخلصه من الشر ومن روح الانتقام ، وبجانبها اختها «دنيا زاد»، تشجع وتدفع اختها إلى الحديث ، وشهر يار مبهور من الأخرين . ويتهنى به الأمر إلى حب الرواوية ، وتغير نظرته نحو المرأة والناس بوجه عام . إن هذه الدائرة تدور زمنياً خلال ألف ليلة وليلة ، وتمثل الزمن الخارجي ، الذي يلعب دور الرابط العام ، الذي يربط بين جميع الحكايات ، ويسلكها في عمل روائي كبير ، يضم جميع الحكايات . إن هذه الدائرة هي أشبه بالعقد الذي يضم جميع الجواهر ، أو بعياب البيانى ، أو بالخيط الذي يمسك حزمة من العصى ، أو الأزهار ، أو غير ذلك من تشبيهات ، سبق أن ردتها أثناء الحديث عن الوحدة التركيبية .

دائرة كبيرة تمثل في حكاية السنديباد البحري مع السنديباد البرى ، والتي نكتشفها خلال مقدمة الحكايات وخاتمتها ، وخلال الحوار بين السنديبادين ، عقب كل سفرة من السفرات السبع . إن هذه الدائرة تحيل السفرات السبع إلى شيء واحد ، هو صورة للشكل التراثي للرواية العربية . وحتى تميز حكاية السنديباد كرواية مستقلة ، داخل دائرة كبرى هي حكايات الليل بوجه عام . أقول حتى تميز هذه الحالية كشكل روائي مستقل ، فإنها تتحذى زمناً خارجياً مختلفاً عن الزمن الخارجي الذي تتحذى شهر زاد في الدائرة الكبرى . إن شهر زاد تقصد حكاياتها بالليل ، وتظل تقصد إلى أن يدركها الصباح ، فتسكت عن الكلام المباح . أما السنديباد البحري فإنه يقص في الصباح ، ويتنظر الحال طيلة ليله ، لكنه يقدم الصباح ، ويدّهـب إلى صديقه ، ويعيش معه في مغامراته ، إلى أن يتعشى ويأخذ الذهب ، ويعود سعيداً في انتظار صباح آخر . إن شهر زاد تفسح الطريق ، وتختفي في هذه الدائرة ، ولا تقوم بدور الرواوية . إنها تكتفى بتقديم السنديباد ، الذي يقص في الرواية ، وبضمير المتكلم ، وبإشارة لا يقطعها تعليق من شهر يار ، أو شرح من شهر زاد ، أو تدخل من دنيا زاد .

أما الدائرة الأخيرة ، فهي الدائرة الصغيرة ، والتي تمثل في السفريات السبع . إن كل سفرة قليلة مغامرة مستقلة ، تكون كالمقامات ، من مقدمة وخاتمة ثم الموضوع الرئيس .

المقدمة في كل سفرة غالباً ماتدور حول داء السفر وهو في قمة سعادته ، والخاتمة عقب كل سفرة تأتي سعيدة ، فهو يعود عقب كل مغامرة ، حملاً بالمال متراً بالخبرة ، ولا يحبس ذلك على نفسه ، فهو ينسى القصور ويبت الأموال ، ويقيم الولائم ، ويدعو الأصدقاء والأقارب ، يقدم لهم الطعام ويقص عليهم التوادر.

ثم تسلم الخاتمة إلى المقدمة التي تليها ، في حركة دائمة ، سبق أن لاحظناها في المقامات ، وسميناها بالمرأحة .. عودة ، وسعادة ، وترف . ولكن يضيق بكل هذا ، ويعاوده داء السفر ، أو كما يقول عن نفسه : «فحدثني نفسى الخبيثة بالسفر إلى بلاد الناس ، وقد اشتقت إلى مصاحبة الأجناس ، والبيع والمكاسب» ثم عودة وسعادة ، ثم سفر ومغامرة ، ثم عودة ثم سفر ، وهكذا ، في حركة تشمل جميع السفرات ، وتضفي على المغامرات شيئاً مشتركاً ، وتحيلها إلى رواية كبيرة ، تعتمد على حركة شاملة ، وعلى شخصية رئيسة ، تقوم بالدورين معاً ، دور البطل ، ودور الراوى .

أما الموضوع ، فهو مختلف من سفرة إلى سفرة ، ولكنه - في كل السفرات - تسيطر عليه «عنابة الله». فالبطل ، وهو السنديباد ، يقوم بمعامرات عجيبة ، لا تخطر على بال الإنسان .. يقصها ، وهو يمهد لها منذ البداية ، قائلاً للحجال : «وقد سافرت سبع سفرات ، وكل سفرة لها حكاية تغير الفكر ، وكل ذلك بالقضاء والقدر ، وليس من المكتوب مفر ولا مهرب» وقد ظل في سفرته الأخيرة سبعة وعشرين عاماً ، يكابد ويعانى ويواجه من الأموال والمشقات مالاً عين رأت ، ولكنه يعود سالماً كما كان يعود عقب كل مغامرة. إن البطل ، هنا ، عروس عنابة الله . وهنا ، نجد الأقدار تتدخل وقت الأزمة ، فتبدل من حاله . لقد غرقت سفينته في إحدى المرات ، وألقى به في عرض البحر ، ولكن العنابة الإلهية لم تتخلى عنه في ذلك الحين ، فيقول : «فيسر الله لي قطعة خشب من الواح المركب فركبتها» (٢/١٠٠). وهكذا ينجو ليعود موفوراً بالمال يوزعه على الفقراء والمساكين ، ويقيم الولائم ، ويمنح الأموال .

ومن هنا ، تكثر المفاجآت والصادف وتتدخل الأقدار. إن استخدام «إذ» الفجائية يتواتر بكثرة في هذه المغامرات ، وإن التهويل في الوصف يبلغ حده. فهو يرى طائراً يحجب عين الشمس ، وبيضة كالقبة السماوية (٣/٨٩)، وهو يرى حية مثل النخلة (٣/٩٠)، وسمكة مثل البقرة (٣/٩٩). إن وصفه للعملاق يتواتر على النحو التالي :

«وقد نزل علينا من أعلى القصر شخص عظيم الخلقة ، في صفة إنسان. وهو أسود اللون ، طويلاً القامة ، كأنه نخلة عظيمة. وله عينان ، كأنهما شعلتان من نار. وله أنين ، مثل أنين الخنازير. وله فم عظيم الخلقة ، مثل البئر وله مشافر ، مثل مشافر الجمل مرخية

على صدره . وله أذنان ، مثل الحرامين مرخيتان على أكتافه . وأظافر يديه مثل مخالب السبع  
٩٤ / ٣٥

إن مثل هذا الوصف ، الذي يقوم على المبالغة والتهويل ، يتواجد بكثرة ، فيزيد من هذا الجلو الذى يتعد عن المقبول كثيرا . وقد يضيق بعض النقاد ، من أصحاب الظاهر ، ومن أصحاب المقايس الحديدة ، بمثل هذا الجلو ، ويجدونه خروجا على مشاكلة الواقع ، وإطاحة بالمنطق الإنساني ، ولكن حكاية السنديباد لاتتفق عند حد الظاهر . إنها منذ البداية تتحدث عن القضاء والقدر ، وعما هو مكتوب على الجبين . إنها تشير بذلك إلى الجزء الخفى ، الذى يتجاوز الواقع ، والذى يسميه البعض بالمفاجئات والغرائب ، ونحن نسميه هنا « بروح الخضر » أو العبد الصالح ، الذى يرمز إلى الرؤية الإسلامية ، التى لاتتفق عند المنطق الظاهر ، وتراه قصورا لا يدرك ماوراء الحجاب ، ولا يتجاوز ما تحت قدميه . ومن هنا نرى السنديباد فى مغامراته ، يكتشف تلك الحكمة الكبرى ، التى تدرك ما لا يدرك ، فكم من موقف يراه خيرا ثم ينقلب شرا ، وكم من موقف يراه شرا ثم ينقلب خيرا : ﴿ وَعَسَى أَن تَكْرُهُوا شَيْئاً وَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ وَعَسَى أَن تُحِبُّوا شَيْئاً وَهُوَ شَرٌ لَكُمْ وَاللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُمْ لَا تَعْلَمُونَ ﴾<sup>(١)</sup> .

إن هذه الآية الكريمة سبق أن تحدثت عنها فى الكتاب الأول ، كإشارة إلى مفهوم الحكمة فى الحضارة العربية الإسلامية ، وهو مفهوم يختلف كثيرا عن مفهوم الفلسفة فى الحضارة الإغريقية الأوروبية . إن هذا المفهوم يسيطر على حكاية السنديباد . وييمكن أن نضرب مثلا على ذلك من السفرة الرابعة . فقد نجا السنديباد من مغامراته ، ونزل عند قوم فأكرمه وزوجوه ، وظن أن السعادة قد واتته ، وأن الخير قد أحاط به . ولكن تحدث المفاجأة عندما تموت زوجه ، ويدفنونه معها ، كما هي عادتهم ، ويظل فى مغارته مع الأمواط ، ويبطن أنه هالك لاما . ولكنه يشاهد نورا يأتي من بعيد ، فيتحققه ويمشي نحوه ، ويكتشف ثقابا قد حفرته الوحش فى المغاربة ، لكي تهش الموتى ، فيخرج من سجنه ويصافح النور ، وينجو .

وكل دائرة من تلك الدوائر الثلاث ، تنتهى نهاية سعيدة . ففى الدائرة الكبرى ، يغفو شهر يار عن شهر زاد ، ويتزوج منها ، وتقام اللائم والأفراح . وفي الدائرة الكبيرة ، يكشف السنديباد عن السفر ، وبينى القصور ، ويقيم اللائم ، ويعيش فى سعادة مع أهله وأصدقائه . وكل سفرة من السفرات فى الدائرة الصغيرة ، تنتهي تلك النهاية السعيدة ، التي يعود فيها السنديباد سالما موفرا حاملا المال والكتوز .

(١) البقرة : ٢١٦ .

ولكن الوقوف عند تلك النهايات السعيدة، يمثل نصف الحقيقة؛ أما نصفها الآخر والأهم ، فهو يتمثل في تلك النبرة الحزينة التي تختالط النهاية السعيدة. إن لحظات السعادة هي لحظات قصيرة، تتمى إلى الحياة الفانية. ولكن هناك ما هو أهن ، هناك حياة أخرى حقيقة، تمثل البقاء والخلود. ومن هنا، يأتي التذكير بالموت ، مصاحباً في وقت واحد تلك النهايات السعيدة. إن نهاية ألف ليلة وليلة ، تتحدث عن الموت . وإن نهاية حكاية السندياد تحدث كذلك عن الموت .

إن الحديث عن الموت ، يذكر بالحقيقة كاملة ؛ فألف ليلة وليلة ، ليست مجرد خيال ومتعب حسيّة. وكذلك التوادر العربيّة ، ليست فكاهة وغناه وجواري وغلمانا وطعاما وشراباً.

وذلك الحقيقة يبني لها بعض الأدباء المعاصرين. فعل ذلك نجيب محفوظ ، حين أضاف إلى روايته « ليال ألف ليلة » فصلاً عن البكائيّن . وفعل ذلك الفريد فرج في روايته « أيام وليس السندياد ». فاكتسبت رواياتهما بعدها عميقاً يقربها من رؤية الحضارة العربيّة الإسلامية ، في نظرتها المتكاملة ، التي تجتمع بين الدنيا والدين ، والسعادة والموت .

وقد غابت هذه الحقيقة عن توفيق الحكيم ، فتحولت روايته ، كما ذكرنا ، إلى مكعبات مرصوصة ، وإلى توادر عن المتعة والتسلية .

وشيء مثل هذا ، يمكن أن نقوله عن باكثير في روايته « سلامه القس »، وعن السحار في روايته « أميرة قرطبة »، فقد افتقّدت النصف الآخر من الحقيقة ، وتحوّلنا إلى شيء يشبه الأفلام العربية ، التي تقوم على الحب والبطل والفناء ، وكل ما يحيث إلى متعة المشاهد وتسلیته .

ما زلت نلف وندور ، لكن نصل إلى نتيجة ، تتلخص في أن حكاية السندياد تمثل صورة من الشكل التراثي للرواية العربية . وهي ، في هذا الاتجاه ، تقترب كثيراً من المقامات كصورة أخرى للشكل التراثي ، سواء كان ذلك في الرؤية الدلالية ، أو في الرؤية الفنية .

فالروايات (المقامات وحكاية السندياد ) ، تدوران حول نموذج واحد ، هو صورة ذلك البطل الذي يعشق الرحلات ، ويتنقل من مكان إلى مكان ، ومن مغامرة إلى مغامرة . والسندياد يحمل ظلالاً من السروجي ؛ فهو يتحول في النهاية إلى « عبد صالح » ، يحاول أن يرشد فتاة « الحمال » وأن ينبعيه إلى أسرار الحكمـة الإلهـية ، تماماً كما رأينا السروجي في النهاية وقد تحول إلى نوع من المحدثـين ، يخاطـب فتـاةـ الـراـوـيـةـ ، بـعـبارـاتـ تـذـكـرـ بـالـعـبدـ الصـالـحـ مع موسـىـ .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد في صورة الشخصية ، بل إن موقف حكاية السندياد إيزاء

ال المشكلات ، يتشابه مع موقف المقامات ، في معالجة الأمور ببروح خفيفة لاتجح ولاتثير الأحقاد ، ولا تخلق صراعاً بين الغنى والفقير.

ومثل هذا ، يمكن أن نقوله عن الرؤية الفنية . فكلها مخضوع لفكرة العقودية ، وهي نتيجة الوحدة التركيبية . فال مقامات تتكون من عدة فقرات ، كل فقرة تمثل مقامة مستقلة ، وكل مقامة تخضع لبنية فنية ، تتكون من مقدمة وخاتمة و موضوع . ولكن جميع الفقرات تخضع لشىء عام مشترك ، يتمثل في وحدة الحركة ووحدة البطل والراوى .

والامر كذلك في حكاية السنديbad . إنها تتكون من عدة فقرات ، وكل فقرة تمثل سفرة من السفرات ، وكل سفرة تتكون كذلك من مقدمة وخاتمة و موضوع ، ولكنها جميعاً تخضع لشىء عام ، يجعلها إلى رواية ، تحرص على وحدة الحركة ووحدة البطل والراوى .

ولست أريد أن نبحث عن السابق أو اللاحق ، ولا عن المؤثر والمتأثر ، لأن مثل هذا البحث لايفيد ، فكلها مخضوع لنبع واحد ، وهو ذلك الشكل التراثي ، الذي تكون نتيجة لدواع جغرافية وتاريخية وثقافية ، وتحول بسبب ذلك إلى قالب له مبرراته من الواقع ، ويستطيع أن يبرهن على صلاحيته ، خلال تطبيقات كثيرة ومتعددة ، في الشعر ، وفي منهج التأليف ، وفي القالب القصصي .

- ١٣ -

إن الشكل الأصيل ، الذي يكتسب مبررات وجوده من البيئة ، لا يعني الانغلاق . فهناك فرق كبير بين المحلية والأصلية . المحلية في صورتها الضيقية ، تعنى الانغلاق والتعصب ، أما الأصلية ، فهي على العكس من ذلك تماماً ، تؤدي إلى الانفتاح على التراث الإنساني في شتى منافذة .

ولن يتاح الانفتاح ظاهرة ما ، إلا إذا كانت لديها في أول الأمر خصوصية . وهذه الخصوصية ، لاتأتى هبة أو وراثة ، بل لابد لها من الفعل الإنساني ، وهو فعل مركب نتيجة تعقيدات حضارية كثيرة . إن المحلية الضيقة ليست فكراً ، ولكنها افعال أشيء بانفعال الصغار ، الذين لم تتحنهم الحياة بعد ، ولم تعلمهم ضبط الأعصاب ، وتوجيه الأهواء . أما الأصلية فهي فكر ، قد يجد اعترافاً من الآخر ، ولكنه ينال احترامه ، ويتأثر به ، ويصبح جزءاً من تكوينه ، وحيثما يتشر هذا الفكر ، ويتحقق العالمية .

وكل هذا ، يعني أن الأصلية تتكون من عنصرين . عنصر محل ، وأخر إنساني ، وهذا الاستنتاج وحده لا يكفي ، بل لابد من التفاعل بين الشقين (المحل والإنساني) في متوجه يتجاوزهما ، ليشكل شيئاً جديداً عميلاً ، هو الأصلية .

وهذا هو التقييم الحقيقي للحضارة . فالحضارة ، لاستحق هذا الاسم ، إلا إذا كانت صادرة عن خصوصية محلية ، وهي أيضاً لن تصل إلى درجة الحضارة ، إلا إذا كانت هذه الخصوصية تملك من الفكر ما يؤهلها إلى الانتقال إلى حضارة أخرى .

ويبدون هذين العنصرين ، لن تكون حضارة أبداً . فقد تجد في بعض المجتمعات جامعات ومدارس وزارات للثقافة والإعلام والتعليم ، ولكن كل هذا يمثل واجهة خارجية ، أما المحتوى فهو يفتقد عنصر الخصوصية ، ويردد ما تحكى جامعات أخرى . وقد تجد في هذه المجتمعات نفسها شوارع مرصوفة ، وعيارات شاهقة ، ونافورات ، وحدائق ، ولكن كل هذا يمثل مظهراً خارجياً ، يفتقد الفكر البشري الذي يوجهه .

إن الأصالة إذن بعنصرها السابقين ، هي الدليل على وجود الحضارة ، فبدونها لن تكون حضارة ؛ ومهمها تنشر الحضارة ، وتنشر قوالبها الفكرية ، التي تتضمن رويتها نحو الإنسان والكون .

والحضارة العربية الإسلامية ، عبرت عن نفسها خلال قوالبها الأصيلة ، التي نبتت منها ، وعكسَت ظروفها التاريخية والجغرافية ، ثم انتشرت إلى من حولها ، وفرضت رويتها .

وهذا ليس مجرد كلام مجريدي ، ففي مجال التراث القصصي يتحدث علماء الأدب المقارن عن الأشكال الأدبية ، التي تحمل بصمة عربية ، تفرض نفسها على الأدب الأخرى . إن أمثلة كثيرة من الأدب العربي ، رحلت عن واقعها بكل ما تحمله من خصائصها الأصيلة ، وأثرت في الأدب العالمية ، مثل : ألف ليلة وليلة ، قصص الفروسية والحب ، المقامات ، رسالة الغفران ، رسالة التوأمة والزوابع ، قصة حبي بن يقطن ، قصص الحيوان ، وغير ذلك من أمثلة أصبحت خلية في التراث الإنساني .

وهذه الأمثلة وغيرها ، لم تصبح جزءاً من التراث الإنساني ، إلا بفضل ماقلكه من خصوصية . وهذه الخصوصية التي تؤدي إلى الأصالة ، لن تضيع إذا كانت تعبرنا عن حضارة مميزة ، فلا تزال القصة العالمية المعاصرة ، تمحّر بعض المصطلحات التي يمكن أن تكتشف جذورها في التراث العربي .

ومن الغريب ، أن بعض هذه المصطلحات ، التي لا تزال تتردد على لساننا بعض النقاد ، إنما تجيء في مجال النورة على الأشكال القديمة ، مما يدل على العنصر الحي في هذه المصطلحات ، والذي يتجدد كلما تجددت دواعي ظرفه .

ويمكن أن نضرب المثال بمصطلحين معاصرین . المصطلح الأول ، هو *Story within a story* ، ويمكن أن تترجمه إلى « تداخل الحكايات ». أما المصطلح الثاني ، فهو *Discontinuity* . ويمكن أن تترجمه إلى « التجاورة » .

إن شبلي في قاموسه يعرف المصطلح الأول ، بأنه يعني حكاية تتقاطع مع حكاية ثانية ، وقد تتقاطعها حكاية ثالثة ، ويحيل إلى ألف ليلة وليلة كشاهد على هذا المصطلح ، ثم يرى أنه انتقل إلى الرواية الأوروبية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ويسوق الأمثلة الدالة على ذلك<sup>(١)</sup>.

ويظل هذا المصطلح حيا ، عند نقاد الحداثة المعاصرین . فيكتب الناقد « جون بارث » مقالة تحت عنوان « الأدب الذي استنفذ أغراضه » The literature of exhaustion ، وهو يعني ذلك الأدب القديم الذي يحب القضاء عليه . وهو بذلك يمهد للتيارات الجديدة ، التي تحاول أن تثور على هذا الأدب المجهد ، ويضرب مثلا للأدب الجديد .

براوية الكاتب الأرجنتيني « يورجز » ، تحت عنوان « طولون الأكبر ». ويحلل الجدید فى هذه الرواية ، فيهـا في المسحة الخيالية ، التي يضفيها على الواقع ، أو ما يسميه « إفساد الواقع عن طريق الحلم » ، ويراه أيضاً في طريقة التي اقتبسها من ألف ليلة وليلة ، والتي تقوم على تداخل الحكايات . وقد استخدم يورجز في هذه الرواية ، الليلة ٦٠٢ من ليال شهر زاد ، لكي يضفي هذه المسحة الخيالية ، ولكن يحمل شخصيات روايته إلى مؤلفين يعلقون على الأحداث<sup>(٢)</sup> .

ويكتب الناقد « فيليب ستيل » مقالة تحت عنوان « شهر زاد تمرد على العقدة »<sup>(٣)</sup> . Scheheragade runs out of plot . ، يؤكـد فيها الشورة على الشكل التقليدي في الرواية ، والذي يقوم على فكرة الحبكة القصصية ، والتي تتجه إلى محاكاة الواقع ، وتصوـرـه بطريقة حية . ويـتـخـذـ من شهر زاد رمزاً إلى هذا التمرد ، فهوـنـ تستـطـعـ أن تـخـلـقـ عـالـماـ سـحـرـيـاـ ، يـتـجـازـ نـظـرـيـةـ المـحاـكـاـةـ لـلـوـاقـعـ ، وـيـقـومـ بـالـدـرـجـةـ الـأـوـلـىـ عـلـىـ فـكـرـةـ الـمـتـعـةـ وـالـإـثـارـةـ .

إن هذه الأمثلة التي تتجسد في أعمال روائيـهـ ، وفي مصطلحـاتـ أدـيـةـ وـآرـاءـ نـقـدـيـةـ ، توـظـفـ ألف لـيـلةـ وـلـيـلةـ فيـ الشـورـةـ عـلـىـ الأـشـكـالـ التقـلـيدـيـةـ المـجـهـدـةـ ، وـتـثـوـرـ عـلـىـ العـقـدـةـ ، التي شـغـلتـ النـقـادـ كـثـيرـاـ . وهذا يـعـنـيـ أنـ الشـكـلـ الأـصـيـلـ ، الـذـيـ يـحـمـلـ بـصـمـةـ الشـرـقـ ، يـحـمـلـ منـ «ـالـجيـنـاتـ»ـ الفـنـيـةـ ماـيـتـحـلـ لـهـ الـاسـتـمـارـ ، دـاـخـلـ التـرـاثـ الإـسـانـيـ الـعـامـ .

أما المصطلح الثاني dis contiuity ، فإن الترجمة الحرافية له تعنى نفي الاستمرار . وهذا هو المعنى الذي أراده الناقد « دافيد لودج » ، حين طرح هذا المصطلح في كتابه « أطر

(١) Dictionary of literary Terms P. 312.

(٢) The Novel Today, P.70.

(٣) Ibid, P. 186.

الكتابة الحديثة» The Modes of Modern Writings . فهو يهدف من هذا المصطلح إلى الثورة ضد السبيبة ، التي قامت عليها الرواية التقليدية ، والتي تتوال فيها الأحداث برباط منطقى صارم . يقوم على المقدمة والتتبعة ، أو على السبب والسبب .

ويأتى هذا المصطلح ، فيطرح فكرة أن تكون الرواية من مجموعة فقرات لارابط بينها ، يتنتقل فيها الذهن من شيء إلى شيء مختلف ، جذلأن ، وهو يفترز ويرتد من موضوع إلى موضوع ، كالكرة الصغيرة في ماكينة اللعب ، تتحرك خلال أضواء وإشارات تأتى من هنا ومن هناك .

ويوضح «لودج» ذلك من خلال كتابات «لونارد ميشيل» ، فإن قصصه تتكون من مجموعة Cluster ، أي من فقرات قصيرة (حكاية- تعليق- قصيدة- نكتة- اقتباس) ، وكل فقرة تستقل عن الأخرى .

إن واحدة من تلك المجموعة العنقودية عند ميشيل ، تأتى تحت عنوان «سوق أنقذهم لو استطعت» ، وتدور حول موضوع الموت والحياة ، وتتكون من عدة أقسام هي :

١- ملاحظة مبدئية ، وهى عبارة عن كوميديا تسخر من حياة اليهود في أمريكا .

٢- مسائل مشكوك فيها ، وهى تدور حول قصة بورجز عن كاتب يهودي أعدمه الجستابو ، وقد منحه الإله وقتاً كافياً، بين إطلاق النار وموته ، لكن ينهى عمله الفنى .

٣- الموضوع في نقطة صغيرة ، وهو عبارة عن ذكريات جد الراوى .

٤- ظروف عسكرية ، وهى عبارة عن لمحات من حياة ماركس كتبها أحد الملائكة بروح معادية .

٥- حياة عمل ، وهى قصة عم الراوى ، الذى هو المؤلف .

٦- صخور لاظللها الأشجار اقتباس من بايرون يدور حول سجين مدان .

٧- أغنية من ثلاثة سطور من الغناء الشعبي الروسي .

٨- النهود : تجربة مبكرة للعلم في أوروبا .

٩- صباح الأطفال عن المسيح وهيلاديك وكافكا والعشاء الأخير .

١٠- هيراقليس ، هيجل ، جياكومتى ، نيتشه ، رووسورث ، ستيفين ، وكلها تدور حول مسائل فلسفية .

١١- الغربة ، وهى تدور حول صلة مارزكس بال المسيحية .

١٢- خطاب من لورديرون يذكر فيه أنه شاهد ثلاث جرائم انتهت بحكم الإعدام .

١٣- المخلوق النوعي : مقالة نقدية عن الأدب .

- ١٤ - قدر قليل من قصة لدستويفسكي عن رجل محكوم عليه بالإعدام، وقد أرجى تنفيذ الحكم.
- ١٥ - الليلة التي أصبحت فيها ماركسيا، قطعة ساخرة بقلم مرتد عن مذهبها.
- ١٦ - الخاتمة.

حرصت على أن أنقل هذه المجموعة العنقودية كاملة، لأنني أن مصطلح «اللاسيبية» يلتقي مع مناهج التأليف الأدبي عند العرب، فهي مناهج تقوم على فكرا النوع، أو التي يسمونها أحيانا بالإيماض، ينتقل خلالها القارئ من جدل إلى هزل، ومن موعظة إلى بيت شعر، ومن سمين إلى غث. وقد صرخ المؤلفون القدامى بهذا المنهج، وأكدوا عليه في مقدمات كتبهم، كما شرحتنا ذلك في فصل الأدب من الكتاب الثاني، وبينوا المهدف من هذا المنهج، ومحضروه في دفع الملللة عن القارئ، ورد السأم، وهو ينتقل من زهرة إلى زهرة، ومن ياقوته إلى ياقوته إذا سمع لنا ابن عبد ربه بالتقاط هذه الخبرة من حبات عقدة الفريد. وهذا الهدف عند القدامى، يتلقيون فيه مع «لودج»، وهو يتحدث عن القصة ذات المجموعات العنقودية. فقد رأى أن هذا الإبداع يعبر عن ميكانيكية الذهن البشري، المتمثلة في دفعات شعورية مختلفة وغير متراقبة.

ومن أجل هذا السبب، رأيت أن أعدل عن الترجمة الحرافية للمصطلح، والتي تعنى اللاسيبية، وأن أوثر ترجمة أخرى، هي «ال التجاوريّة »، لأكون بذلك متوافقا مع مفهوم الوحدة التركيبية، كما شرحته من قبل، والذي يقوم على تقدم وحدات مستقلة ومتجاورة، كل وحدة تمثل بناء مستقلة، ولكنها جيئما تتحول إلى ما يشبه العقد الفريد، أو عياب اليهاني. إنها وحدة تقوم على التجاورة، وليس على السبيبة، وهي نابعة من مفهوم «الوسطية العربية»، التي تعنى كما قلت في الكتاب الأول: « التجاور الأشياء مع تماثيلها».

إن السبيبة Continuity تمت إلى الوحدة العضوية عند أرسطو، وتقوم على نظام عقل صارم، يشبه المنطق أو يشبه الوسط الأرسطي، الذي يحتاج إلى قدرات رياضية ، كما سبق أن شرحت. أما اللاسيبية، فهي ثورة على هذا النظام العقل، وثورة على سيطرة الوحدة العضوية، من خلال بدائل ينتقل فيه الذهن من شيء إلى شيء، من غير استبداد العقل بمفهومه الأرسطي .

ولكن « التجاوريّة » عند لودج، تخضع لاسميتها من قبل بالتشكيل الحضاري ، والذي يعني أن حضارة ما قد تقتبس شيئاً من حضارة أخرى، ولكن الأخيرة إذا كانت قوية تتعمت برأيها الخاصة ، فإنها تخضع الشيء المقتبس لرؤيتها الخاصة ، وتحوله إلى خلية في بنيتها الكل. والأمر كذلك بخصوص « التجاوريّة » عند لودج ، والتي تقوم على منهج الوحدات

المستقلة، فإن هذا المصطلح قد وقع في الترجمة العثمانية، التي تضرب بوضوح في جذور الحضارة العربية. ويمكن أن تبين ذلك من خلال مصطلحين آخرين، يمثلان أيضاً عند لودج خصائص ما بعد الحداثة، وهما مصطلح «العشوانية» *randsomnen* ، ومصطلح «التجاوز» *excess* .

والعشوانية *randsommen* تعنى فكرة الانقطاعية متمثلة في مجموعة القرارات المستقلة. إنها تم بطريقة عشوائية، متساوية تماماً للذهن البشري، الذي تعم فيه التغيرات بطريقة ميكانيكية بعيداً عن التنسيق والسيطرة. وكلما كان العمل الأدبي مكوناً من مجموعة قرارات مستقلة. ومتجاورة بطريقة عشوائية، كان أقرب إلى طبيعة الذهن البشري، فيحبس بالتجدد والنشاط. ومن هنا، يجد الكاتب «بوردو» فكرة القص واللصق. فيقتصر مجموعه من النصوص المختلفة. ومن بينها نصه الخاص به، ثم يلصقها بطريقة عشوائية. ويلجأ جونسون إلى طريقة مشابهة. فيصدر سنة ١٩٦٩ روايته «النكتوبون» في صفحات سهلة التفريغ "Loore leag" والقارئ مطالب بأن يغير ويعدل في وضع الصفحات حتى يتبع نصه الخاص .

أما التجاوز "excess" ، فهو يعني الخروج على المحدود، والانتقال من ميدان إلى آخر دون صلة ، والذى يصل عند كاتب مثل ريتشارد بروجان إلى نوع غريب من التشبيهات، ينفصل عن المجرى القصصي العام، ويُفسر له مجرد خاصاً، ولا يعود أبداً إلى المجرى الأصلي ، مثل : «كانت الشمس مثل قطعة نقود معدنية ، ضخمة من فئة الخمسين سنتاً ، قد صب عليها شخص ماجاز الكيروسين ، ثم أشعلاها بثقب ، ووضعها في يدي ، وقال : هيا ، احملها حتى أذهب إلى الخارج وأشتري الصحفة . ولكنها لم يعد . وكانت الفضول تحضن الشوادر الخشبية مثل طباخ وسان يقطقق بيضا في وعاء ، مواجه لمحطة سكة حديد . وكان جسدي مثل طيور تجلس على سلك تلقطون ، يهتز بنداءات العالم ، وتلمسه السحاب في رفق ، وكانت عيناه مثل وتر من أوتار «المازن» . وكان الضوء خلف الأشجار ، يبدو كأنه يدلّف إلى غزن للبضائع . والجدول يبدو وكأنه أكتشاك التليفونات ، متبدلة في صنف واحد ، بسقوف عالية ، ترجع إلى العصر الفيكتوري ، أبوابها مقفلة . وكانت الشوارع بيضاء وجافة ، وكان حادثة تصادم قد وقعت بين مقبرة وسيارة نقل محملة بزكائب الدقيق» .

وإذا كانت الوحدة التركيبية قد تخلصت من الرابطة العقلية الصارمة ، فإنها لم تقع في العشوائية أو التجاوز ، لأنها التزمت برابطة من نوع جديد ومناسب ، تهدف إلى مقاومة الملل والرتبة ، وتنشيط القارئ عن طريق الانتقال به من موضوع إلى موضوع . وهي رابطة مزنة تجتمع بين الشيء وغيره ، كعياب البياني ، أو كالعقد الفريد ، أو كالحبل الذي يضم مجموعة من العصى ، مختلفة الأحجام والألوان .

هي – إذن – رابطة ليست عشوائية أو تتجاوز حدودها ، فإن لها نظاماً ولكنها من ، ويقوم على فكرة براعة الاستهلال ، وحسن التخلص ، وحسن المقطع ، وغير ذلك من مصطلحات ، شرحتها من قبل في كتاب « الوسطية العربية » (٢/١٦٤) ، وتقرب في عمومها من ميكانيكية الذهن البشري ، التي تقوم على قفزات غير متراقبة منطقياً ، ولكن دون أن تقع في الغوضى ، لأن الأدب في غايته نظام حتى لما يدرو أنه فوضى .

والامر كذلك بالنسبة لتوظيف « ألف ليلة وليلة » في الأدب الأوروبي ، فقد رأينا أن هذه الليلات أخذت رمزاً للثورة على الأشكال التقليدية البالية ، وللتعبير عن الخيال الذي يخلص من صرامة الواقع ؛ ويكون هم الأديب ليس في حاكاة الواقع ، ولكن في إضفاء عالم سحرى على هذا الواقع ، يحقق الانبهار ، كما رأينا في رواية الكاتب الأرجنتيني .

ولكن هذه الوظيفة المتمثلة في ألف ليلة وليلة ، تخضع أيضاً للفكرة « التشكيل الحضاري » ، وتتحول عند الكثرين إلى نزعة العببية ، فتفقد بذلك روحاً الشرقى القائم على البهجة وعدم الإيغال في الرؤى الفلسفية .

والائلة على ذلك كثيرة . يمكن فقط أن نشير إلى الرواية القصيرة ، التي كتبها « روبرت موسى » تحت عنوان « جريجيا » Graigia<sup>(١)</sup> . المؤلف ولد سنة ١٨٨٠ ، وتوفي سنة ١٩٤٢ ، وقد كتب قصته هذه سنة ١٩٢٣ ، واستمدتها من تجاربه ، وهو يعمل ضابطاً في الجبهة الإيطالية ، خلال الحرب العالمية الأولى .

كان جو الحرب خانقاً . البشاعة والقبح في كل مكان . ومن هنا أتت هذه القصة كمهرب من هذا الواقع الفظيع . إنها تأتى على لسان راوية ، يهرب بخياله إلى الريف ، ويعيش في الطبيعة ، ويسرف في تقديم لوحاتها : الأشجار ، والوديان ، الأغnam ، المنازل الريفية ، القش ، التبن . إنه يتجدد بالطبيعة ، ويتنفس بها ، ويقنن الإنسان في الطبيعة حيثيتها اسمها جريجيا ، والبقرة أيضاً تسمى بهذا الاسم . إنها حياة الخلاص من هذا الواقع الكثيف .

ولكنه لا يمضى حتى النهاية ، ولم يتحول الخيال إلى مجاوزة للواقع ، ولم يستطع ، أو لم يرد ، أن يبني هذا العالم السحرى ، الموازي للواقع . فالنزعه العببية تتدخل كرؤيه يضفيها المؤلف على نهاية القصة . إن الجنس هنا فطري ، وبيارس بسهولة . ويسحب حبيبه إلى المغارة ، ولكن الزوج يتبعها ، فيسد الباب عليها ، وحيثئذ يتغير كل شيء ، وتقع القصة في النزعه العببية . فلم يعد يهتم بحبيبه ، ولم يعد الحب يعنيه في شيء . حتى الرغبة في الحياة ، قد افتقدتها . وحين يلمح من بعيد شيئاً يأتى منه الضوء ، لم يقسى من مكانه ، ولم يهش

للحياة. إن الزوجة تتركه، وتخرج من هذا الشق، لأنها تحمل رغبة في الحياة. أما هو، فيفقد كل رغبة للخلاص. إنها دعوة للانتحار والانسحاب، تأتى على لسان جندي، يحارب على جبهة القتال. وهى دعوة تلخص مآرث الحضارة الأوروبية، التى ابتعدت عن الفطرة والطبيعة، ووقيعت فى الحرروب والسيطرة، ولم يبق أمام الإنسان إلا أن يقعد فى مغارته ، ويرحب بالموت.

إن السنديbad فى سفرته الرابعة<sup>(١)</sup>، يمر بمثل هذا المأزق. فقد ألقى به القوم فى مغارة، ودفنه مع زوجه ، ولكنه كان يحمل داخله رغبة عارمة فى الحياة ، فكان يقتل الموقى ، ويستولى على الزاد ، حتى حانت له الفرصة فى النجاة ، فأبصر شقا صغيرا ينفذ منه الضوء ، فتحامل على نفسه ، حتى خرج من مغارته ، وظل يكافح ، والعنابة الأهمية تسانده ، حتى عاد إلى أهله موفرا ومحلا بكل الخيرات .

#### - ١٤ -

كان لا بد من هذا الاستطراد ، لأصل إلى نقطة تلخص فى أن الحضارة القوية ، إنها تصل إلى ذلك عن طريق الخصوصية ، وتستطيع بخصوصيتها أن تؤثر فى الآخرين ، وأن تعيد هضم التراث الإنساني عن طريق ما أسمنته بالتشكيل الحضارى .

ووضعية المقامات كحلقة داخل التراث الإنساني ، تزيد هذه النقطة إضاحا . فقد رأينا من قبل أن الصورة العامة لبطل الكدية ، كانت شائعة عند الفرس والروم ، وأظنهما شائعة عند كل حضارة إنسانية . فهادم المجتمع يحرى الغنى والبخل والشره والطعام والظلم ، فلابد أن يكون بين نهادجه ، ومن باب رد الفعل ، صورة للفقير المضطهد .

وقد أخذت المقامات ، وخاصة عند الحريري ، هذا الشيوع ، ومنحته بصمة خاصة ، حولته إلى حلقة بارزة داخل التراث الإنساني ، أو بمعنى آخر: أصبح له وجود وتميز ، بعد أن كان شائعا ، بلا خصوصية ولا ملامح .

كل ما في الكون من نهادج بشرية ، كانت في أول الأمر شيئا شائعا ، يعتمد على الأسس الإنسانية ، التي هي قاسم مشترك بين البشر جميعا . ثم يتهاها شخص موهوب ، فيمنحها خصوصية عن طريق الشكل . وقد يكون لهذا الشخص من العبرية ما يجعله مهياً ، للتعبير من خلال نموذجه عن تراث أمته ، فتشيع بصنته ، وتصبح ملكاً للجميع ، وتحول إلى قالب يفرض نفسه خلال تطبيقات عديدة ، وشخصيات كثيرة . وباختصار . إن الشكل ، كمتدل مادة الصرفية ، يعني التشكيل ، أي تحول الشيء الشائع والملاحمى ، إلى شكل له وجود وحضور ، وذلك على يد الفنان ، سواء كان أديباً يشكل بالكلمات ، أو تشكيلاً يصنع بالحجارة .

(١) ألف ليلة وليلة . ٥ / ٣ : ١ .

وقد تابعنا من قبل مسيرة البطل المراوغ ، وهو ينتقل من الأديبين الفارسي والتركي ، إلى الأدب العربي . وكانت المتابعة بلا تفصيل ، لأن هناك مؤلفات ورسائل كثيرة ، تهتم ، من منظور الأدب المقارن برحالة هذا البطل ، خلال الأداب الشرقية ، وخاصة الأدب الفارسي والأدب العربي .

إذا كنا من قبل قد أشرنا إلى ذلك ، كدلالة على اللقاء بين الحضارات المختلفة في العصور القديمة - فإننا ، الآن ، نكمل هذه الصورة ، ونتابع رحلة البطل المراوغ مع الأداب الأوروبية .

المنافذ بين الحضاراتين العربية والأوروبية كثيرة ، لا يمكن حصرها ، وهي تتعدد بتنوع البشر ، الذين يتنقلون من هنا وهناك ، ويتحلى بعضهم بالآخر . وكان لأبد لها أن تتعدد ، لأننا إزاء حضاراتين متنافستين . فمنذ القديم ، تسعى كل منها لمعرفة الأخرى ، وتحاول كل منها أن تغلب على الأخرى . والمرء مولع بتتبع منافسه ، والتعرف على دخائله ، أكثر ما هو مولع بالتعرف على صديقه . وما يصدق على المرء ، يمكن من باب القياس أن يصدق على الحضارة . فما الحضارة في النهاية ، وبعيداً عن التجريدات ، إلا مجموعة أفراد .

تتعدد هذه المنافذ ، ولا يمكن حصرها . ولكن أقوى المنافذ ، فيما نحن بصدده ، هو ذلك اللقاء المباشر بين الحضاراتين على أرض الأنجلوس ، والذي كان السبب المباشر في نقل صورة البطل المراوغ إلى الحضارة الأوروبية .

ويتحدث الشريشى ، وهو يعدد مصادره وشيخوه ، عن شهرة مقامات الحريرى ، على أرض الأنجلوس ، فيقول :

«وكان أول من أخذت عنه روايتها ، وتلقيت منه درايتها ، ببلدى ، الشيخ الفقىء المقرئ أبو بكر بن أزهر الحجرى ، حدثنى بها عن صهره الفقىء المحدث الرواية أبي القاسم بن عبد ربىء المعروف بابن جهور ، عن منشها أبي محمد الحريرى . وحدثنى بها أيضاً ببلدى الشيخ الفقىء الرواية أبو بكر بن مالك الفهري ، عن ابن جهود المذكور ، وعن الشيخ الفقىء أبي الحاج الأبدى القضاوى ، كلامها عن أبي محمد الحريرى . وحدثنى بها أيضاً إجازة الشيخ الفقىء المحدث أبو محمد عبد الله بن محمد بن عبد الله الحجرى عن القضاوى . وحدثنى بها أيضاً الكاتب الزاهد أبو الحسين بن جبير ، عن الشيخ الجليل برؤوفات بن إبراهيم ابن طاهر بن برؤوفات القرشى ، المعروف بالخشوعى عن الحريرى . وحدثنى بها أيضاً الشيخ الفقىء ، الأستاذ أبو ذر مصعب بن محمد بن مسعود الخشنى بسنده . . . وتلقيتها عن جماعة

أكثر في العدد من ذكرت، لايفيدني واحد منهم إفاده ضبطية أو لفظية، ولايفقدني زيادة هزلية أو عظيمة<sup>(١)</sup> .

وقد تابع الدكتور محمد غنيمي هلال مسألة انتقال المقامات إلى الأدب الأوروبي في كتابه «الأدب المقارن»، وتناولها في أربعة مراحل:

١ - بعض الأدباء من كتاب العرب الإسبانين، قد ألفوا مقامات على غرار مقامات المهداني والحريري، في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي، مثل ابن القصیر الفقيه، وأبي طاهر محمد بن يوسف السرقسطي.

٢ - بعض الكتاب من العرب الإسبان ، قاموا بشرح مقامات الحريري ومن أشهرهم عقيل بن عطيه المتوفى سنة ١٢١١ هـ ، وأبي العباس أمد الشريشى المتوفى سنة ١٢٢٢ .

٣ - ترجمت مقامات الحريري في بلاد الأندلس إلى اللغة العربية، ترجمتها سالمون بن زقيل في القرن الثاني عشر الميلادي ، ثم ترجمتها الحريري سنة ١٢٥٠ هـ.

٤ - أثرت المقامات في القصص الأوروبيين. ويستشهد الدكتور غنيمي على ذلك بثلاث روايات: الأولى في الأدب الإسباني ، وقد ظهرت سنة ١٥٥٤ ، تحت عنوان «حياة لاساريرو دي نورمس وحظوظه ومحنته» ، وهي ملأف مجھول . والثانية في الأدب الفرنسي ، وقد ظهرت سنة ١٦٢٢ م تحت عنوان «تاريخ فرانسيسون الحقيقي المازل» ، مؤلفها شارل سورول . أما الثالثة ، فهي أيضاً في الأدب الفرنسي ، وقد ظهرت سنة ١٦٦٦ م ، تحت عنوان «موت الحب» بجونيه .

وتهمنا المرحلة الرابعة، ونحن بصدق متابعة مسيرة البطل المراوغ نحو الأدب الأوروبي. حقاً، إن الدكتور غنيمي يشير إلى أن هذه المسألة ، لم تتحقق في ميدان الأدب المقارن ، بمعنى أنه لم توجد من الأدلة المادية ، ما يبرهن على تأثير هؤلاء الأدباء ببطل المقامات . ولكن شهرة المقامات في الديار الأندرسية وترجمتها.. أثمرتا المحتوى الذي تدور حوله هذه الروايات؛ فهي عن بطل متسلل ، يتتحرك داخل المجتمع ، ويقتده ، ويحصل على ما يريد عن طريق حيله وخداعه.. ثم اعتقاد هذه الروايات على الرواوى .. إن كل هذا يؤكّد تأثير المقامات كجنس أدبي في الأدب الأوروبي . بل إنها ، فيما يرى الدكتور غنيمي ، قد ساهمت في نشأة جنس أدبي في أوروبا ، يسمى بقصص «الشطار» Picarische ، وهي قصص تعتبر رد فعل لقصص الرعاعة . وقد ساهمت في بلورة الاتجاه الواقعى في الأدب الأوروبي ، الذى يعتبره النقاد السبب الرئيس في نشأة القصة بمعناها الفنى الحديث .

(١) شرح المقامات: ٦/١ .

إن هذه التبيجة ، التي تتلخص في دور المقامات في ازدهار الفن القصصي في أوروبا ، تستحق هذا الجهد الكبير الذي بذله الدكتور غنيمي ، ولكنه وقف عند المراحل التاريخية الأولى فقط ، ولم يتجاوز - على أحسن الفرض - أوائل القرن السابع عشر ، حين ظهرت رواية «موت الحب» لجوتينيه .

وله العذر في ذلك ، فإن متابعة مسيرة البطل المراوغ في الأدب الأوروبي ، تحتاج إلى رسالة جامعية مستقلة . فقد أصبح هذا البطل نمودجاً شائعاً في الحضارة الأوروبية ، بعد أن دعمته بصمتها الخاصة ، عن طريق ما أسمته بالتشكيل الحضاري .

وهي بصمة تتبع من ظروف الحضارة الأوروبية ، وتعكس أزمتها السائدة ، والمتمثلة في فكرة «العبثية» absurd .

يطلق كثير من الباحثين على الحضارة الأوروبية لقب الحضارة الفاوسية ، نسبة إلى الدكتور فاوست بطل رواية جيته ، الذي استشعر العبثية ، بعد أن قطع مرحلة كبيرة مع العلم . لقد أحسن بفراغ ، ولم يستطع أن يحقق ذاته ، فباع نفسه للشيطان «مفisteوفليس» .

ولم يطلق الباحثون هذا اللقب اعتباطاً ، بل لأنهم وجدوا أن أزمة فاوست ليست هي أزمة فرد ، بقدر ما هي أزمة حضارة ، وأن جيته استطاع أن يرتفع ببطله من حالة الفردية إلى حالة النموذج العام .

استعانت الحضارة الأوروبية ، الكثير من النهاج الشائعة في الحضارات الإنسانية ، ومنحتها - عن طريق التشكيل الحضاري - خصوصية جعلتها تستطيع أن تدعى ملكيتها ، وربما تستطيع أيضاً أن تعمى على دور الحضارات السابقة .

ومن هنا ، نجد البطل المراوغ في الأدب العربي ، الذي كان يصدر عن تلقائية ، ويتحرك في ظل من المساعدة والمساعدة ، وخلال جوفه يصل إلى حد البهجة - نجد هذا البطل قد تغول ، في ظل الحضارة الأوروبية ، وعن طريق التشكيل الحضاري ، إلى البطل الغريب ، أو اللامتنى ، أو العبلى ، أو العدمى ، وغير ذلك من مسميات تتأثر في النقد الأوروبي ، ويمكن أن يضمها مصطلح عام ، وهو اللابطل "anti hero" .

وتعبر «اللابطل» ، يتشارف في النقد الأوروبي . وهم يستخدمون هذه الأداة "anti" ، ليشيروا بها إلى حالة مضادة لحالة البطل الكلاسيكي . فإذا كان البطل الكلاسيكي يمارس دوره بنبل وفروسيّة ، فإن البطل الجديد ، أو إن أردنا الدقة «اللابطل» ، يمارس دوراً على عكس ذلك تماماً ، وعن طريق الخسنة والنذالة ، أو إنه لا يمارس دوراً على الإطلاق ، كما يريد

أصحاب «العدمية»، من يجردون البطل من كل هدف.

ولن نستطيع أن نتابع صورة «البطل»، الذي يمثل طبعة أوروبية للبطل المراوغ في الأصل العربي، لأن هذا البطل أصبح ظاهرة عامة في الأدب الأوروبي، وخصوصاً بعد الحرب العالمية، وينسجم مع الظواهر الأخرى في الفن والموسيقى والرسم والسينما والمسرح، وغير ذلك من ظواهر تشير في مجموعها إلى الخروج عن المألوف.

وقد حاولت، في كتابين سابقين، أن أقرب من هذا الموضوع الشائك قدر المستطاع. ففي كتاب «الأدب وتغيره العبث» (سنة ١٩٧٣م)، استعرضت - من خلال نهادج متوجهة - هذا الموقف العبثي عند كافكا وساروت وسفيفو ومارسيل بروست، وغيرهم من يمثلون نهادج مختلفة تغطي القارة الأوروبية.

وفي كتاب «لقطات» (سنة ١٩٨٥م)، تحدثت من خلال مدرسة الرواية الجديدة - عنها انتهى إليه الموقف العبثي في أوروبا من ميكانيكية صارمة، ومن جود مطلق، ومن طرح للمشاعر. إنهم يعيرون على العبيضة السابقة، لأنها تبكي على شيء فقدته، أما الحقيقة، عن هذه المدرسة، فهي أنه لا يوجد شيء ولا يعني حتى نبكي عليه، وترى التخلص من أمثال هذه الرومانسية، والتسلّع بجمود تام.

أما الآن، فإننا نريد أن نستكمّل مسيرة الدكتور غنيمي في متابعة البحث عن تأثير البطل المراوغ في الأدب الأوروبي، ومن خلال موضوع محدد، هو تأثير المقامات في رواية «أمريكا» لكافكا، من خلال فكرة التشكيل الحضاري.

يتبع حقّ مقامات الحريري في مقدمته، ترجمتها إلى اللغات الأوروبية الحية. فقد قام المستشرق الهولندي فانتوردي بارادي بنقل مختيّبات من سبع عشرة مقامة إلى اللاتينية ونشرها بين سنتي ١٧٨٦ و١٧٩٥. وقام دي ساسي «بجمع خطوطات المقامات وشرحها، وعمل منها شرحاً عربياً، نشره في باريس سنة ١٨٢٢». أما المستشرق الألماني «رُكِّرت»، فقد ترجم هذه المقامات سجعاً إلى اللغة الألمانية. وقام المستشرق «تشنري» بترجمتها إلى اللغة الإنجليزية سنة ١٨٦٧، وتبعه «استجاس»، فترجمها أيضاً إلى الإنجليزية سنة ١٨٩٨م.

وماذكره الدكتور غنيمي هلال من أن تأثير المقامات في رواية «حياة لاساريو دي ترس» لما يدخل بعد مجال دراسات الأدب المقارن، يمكن أن نذكره هنا، ونحن بصدد الحديث عن العلاقة بين المقامات ورواية «أمريكا». فليست هناك أدلة مادية تشير إلى معرفة كافكا بالمقامات، برغم ترجمتها إلى اللغة الألمانية، ولم يثبت أنه تحدث عنها.

إن كافكا (ت سنة ١٩٢٤ م)، يميل في رواياته إلى جو من العبث والإحباط. ونجمة الموت، تتردد عنده حتى في ثانيا الجملة الواحدة. إن قصته «في مستعمرة العقاب»، والتي ترجمتها سنة ١٩٧٣ م، يمكن أن تصلح مثلاً على ذلك، وقد قلت عن عالمها بأنه «عالم كله تشوهات وقبع، فلا جمال ولا نظام ولا منطق. عالم يذكر بلوحة مارك شاجال عن الحرب. فالأشياء متناثرة عفويًا، وهناك خط آخر قان يفرض نفسه»<sup>(١)</sup>، فكافكا، قد كتب رواياته في فترة ما بين الحرين، وهي فترة تميز بالأدب الأسود، وبالنزعة العبئية. وقد استطاع كافكا أن يتمتص تلك الفترة التاريخية، وأن يعكس معالمها في شعره.

وهو، إذ كان في فلسفته متتمداً على الأوضاع الراهنة، وداعياً إلى رفضها خلال هذه النزعة العبئية، فإن تمرد هذا لم يصل إلى حد التغيير في الشكل الفني، فقد ظلت رواياته محافظة على هذا الشكل التقليدي، الذي كان مسيطرًا على الرواية الواقعية في تلك الفترة. وقد قلت عن ذلك في المراجع السابق:

«وقد عبر كافكا عن غربته بهذا الشكل التقليدي، الذي يعتمد على التسلسل الزمني، وعلى الحادثة، وعلى بناء الشخصيات من أسماء ومهن وأوضاع اجتماعية محددة. ولأن زال الإنسان عنده يحمل الدور الرئيس في أحداث الرواية، وكل ماحوله توابع له، إما موضحة، أو معادية، أو مستخدمة». .

ولكن رواية أمريكا Amerika ، التي ظهرت بعد وفاته، تمثل خطأ مختلفاً في مسيرته الفنية والفلسفية. فهي ذات طابع هزل وشخصياتها كاريكاتورية، وتنس العبث بطريقة خفيفة، غير سوداوية، وخلال مغامرات تتسم بالبهجة والإثارة والمتنة. وشكلها الفني، يبتعد عن الشكل التقليدي. فالقصول فيها، لا تتوالى بطريقة تسلسلية، تقوم على الضرورة أو الاحتياج، ولكنها ذات استقلالية، وكل فصل يشبه المقامات في كونه قائماً بذاته، ولكن جميع القصols تدور حول مغامرات لبطل رئيس ، تتوالى في قاع المجتمع، وكأنه البطل المراوغ، أو البطل المسؤول، أو اللا بطل إن أردنا وصفها معاصرًا.

وحين ظهرت هذه الرواية مترجمة إلى العربية سنة ١٩٧٠ ، تحدثت إلى أصدقائي المقربين عن الطابع الشرقي فيها، وعن اقتربابها من تكتنيف «المقامات» فسخروا مني ، لأنهم لم يعتادوا حديثاً عن تأثير الأدب العربي في الأدب الأوروبي. هم لم يقرؤوا المقامات ، ولم يتبعوا دراسات علماء الأدب المقارن في الغرب ، التي رصدت ظاهرة تأثير المقامات في أدب الشطار. كان الاقتناع قد بلغ بهم حداً يصل إلى أن كل ما يحيط به حضارتهم ، إنما هو من

(١) الأدب وتجربة العبث ص: ٦٣ .

باب التابع ، الذى يأخذ ولا يستطيع أن يعطي . ومن غير المألوف في طبيعة الأشياء ، أن يتطلع التابع إلى منزلة السادة الكرام ؛ «لكل مقام معلوم». حيثـ، كتمت كل هذا داخل ، حتى جاءت الفرصة بعد ربع قرن من الزمان ، لكتى أفضى به على صفحات الورق.

قد لا تكون هناك أدلة مادية ، عن اتصال كافكا بالمقامات رأسا ، ولكن هناك ما هو أقوى من تلك الأدلة ، مما يمكن أن نلخصه في أمرين :

الأمر الأول ، يتمثل في ذلك الجو الشرقي ، الذي ساد بيته الأوروبيين عامة ، والألمان بصفة خاصة ، في القرن التاسع عشر. وقد أدى الرومانطيكيون دورا كبيرا في إشاعة مثل هذا الجو ، والقيام برحلات في بلاد الشرق ، وتصوير هذه الرحلات في صورة حالمه وغريبة ، ويعتبر منتقذا مما كانت أوروبا تعانى منه ، من سيطرة الروح المادية ، والتزعة العلمية.

وقد ساهم جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢م) ، بكتاباته في إشاعة مثل هذا الجو ، وأصدر ديوانه الشريقي يتغنى فيه بأهل الشرق ، ويشير إلى البهجة الحقيقية ، التي يحتويها القرآن الكريم بين دفتيه.

وربما كان أهم من كل ذلك ، ما أثاره كبار الرسامين في حب للشرق . فقد رحل الكثير منهم إلى بلاد الشرق ، وصوروا في لوحاتهم عاداتهم وتقاليدهم ، بطريقة مثيرة ، تعبر عن طموح الأوروبيين إلى الخيال ، وسط عالم خالق . قد لا تكون رسومهم قريبة من الواقع ، ولكنها صادقة في التعبير عن حاجتهم إلى عالم مثير.

ونشير هنا ، بنوع خاص ، إلى «بول كل» (١٨٧٩ - ١٩٤٠م) ، وهو معاصر لكافكا ، وألماني مثله أيضا ، فلم يكن يعرف اللغة العربية ، ولكنه رأها منقوشة ، خلال رحلاته إلى مصر وتونس والمغرب ، ثم قلدتها في لوحات ببهجة ، تحمل طابع الشرق وتلقائيته . وقد قلت عنه في الكتاب الثاني من «الوسطية العربية» مانصه :

«إن الناظر إلى خطوطه يحس أنها تحرك وترقص . ففي لوحته «أغنية إلى القمر» و«تارجع المراكب الخفيف» ، ثتب الخطوط وترقص حول أشعة القمر ، وتتأرجح المراكب وكان البحر يداعبها في مرح . لقد عكس روح الطفولة كما يقال ، واستجواب لتلقائية الغريرة ، فبدت خطوطه كأنها مدفوعة بهوي داخل».

اما الأمر الثاني ، فهو يتمثل في أدب الشطار ، الذى شاع في أوروبا بتأثير المقامات ، وأصبح جزءا من بنيتها الفنية ، وشكلا من أشكالها الأدبية . وحين أراد كافكا أن يتخلص موقعا ناقدا وساخرا من أمريكا ، فعل كما يفعل هذا البطل المراهق في قصص الشطار ، وقام

بِمَغامراتِهِ دَاخِلَّ الْجَمَعَنِ الْأَمْرِيْكِيِّ، فَجَاءَتْ رُوَايَتِهِ تَقْليِدًا سَاخِرًا، وَمُعَارِضَةٌ هَزِيلَةٌ لِهَذَا النَّوْعِ مِنَ الْأَدْبِ.

وَلَكِنْ عَبْقَرِيَّةٌ كَافِكَا تَبَدِّي فِي أَنَّهُ تَبَهُّ بِجُوهرِ هَذَا الشَّكْلِ. وَأَدْرَكَ خَصَائِصَهُ فِي نَبْعِهِ الْأَصْلِ، فَحَرَّكَ رُوَايَتِهِ لِتَجَسِّيدِ هَذِهِ الْخَصَائِصِ. وَهُنَا عَبْقَرِيَّةُ الْفَنَانِ الْحَقِيقِيِّ. هُوَ يَعْمَلُ خَلَالَ أَشْكَالِ ارْتِضَتْهَا الْإِنْسَانِيَّةُ وَالْأُمَّةُ، وَلَكِنَّهُ يَعْطِي لِعَمَلِهِ خَصْوَصِيَّةً، تَجْعَلُهُ مُمِيزًا دَاخِلَّ الشَّكْلِ. حَقًا، يَوْجِدُ شَكْلَ كَلاسِيْكِيًّا أَوْ وَاقِعِيًّا أَوْ عَبْشِيًّا، وَلَكِنْ دَاخِلَّ هَذَا الشَّكْلِ، تَوْجِدُ نَهَادِجَ مُتَعَدِّدَةً بِتَعْدِيدِ الْفَنَانِيْنَ الْحَقِيقِيْنَ، الَّذِينَ تَصْبِحُ أَعْمَالُهُمْ دَاخِلَّ الشَّكْلِ الْوَاحِدِ، شَيْئًا مُمِيزًا وَوَجْدًا خَاصًا.

لَمْ يَقْفِ كَافِكَا عَنْدَ الشَّكْلِ الْخَارِجِيِّ لِقَصْصِ الشَّطَارِ، الَّتِي تَقْوِيمُ عَلَى رَاوِي يَعْرُوفِ دَاخِلِ الْمَجَمِعِ، وَيَرْصُدُ عَيْوِيهِ، وَلَكِنَّهُ تَبَهُّ إِلَى جُوهرِ هَذَا الشَّكْلِ فِي نَبْعِهِ الْأَصْلِ.

ذَكَرْنَا مِنْ قَبْلِ أَنَّ الْمَقَامَاتِ، بِجَانِبِ شَكْلِهَا الْخَارِجِيِّ، تَحْمِلُ خَصَائِصَ جَوَهْرِيَّةٍ، مِثْلَ .

- ١ - رُوحُ السَّفَرِ.
- ٢ - جَازِيَّةُ الْبَطْلِ.
- ٣ - رُوحُ «اللَّعْبَةِ» الَّتِي تَسِيرُ عَلَى الْأَحْدَاثِ.

تَبَدِّأُ رُوَايَةُ اْمِرِيْكَا، وَبِطَلْهَا كَارِلُ روْسِيَّانُ عَلَى سَفَرٍ. فَهُوَ فِي مِيَانَاهُ نِيُويُورِكُ، وَآلَافُ الْأَقْدَامُ تَتَحْرِكُ وَتَزَاحِمُ. وَهُوَ يَرِي نَفْسَهُ مَدْفُوعًا مَعَ النَّاسِ، يَجِرُّهُ التَّيَارُ الْعَامِ . وَتَنْتَهِيُّ وَالْبَطْلُ عَلَى ظَهَرِ قَطَارٍ، يَحْمِلُهُ إِلَى رَحْلَةِ عِجَهُولَةٍ، دَاخِلَّ طَبِيعَةِ شَاقَةٍ، وَكُتُلَّ ضَخْمَةٍ مِنَ الْحِجَارَةِ السُّودَادِ.

وَإِيْقَاعُ السَّفَرِ يَخْيِيْمُ عَلَى هَذِهِ الرُّوَايَةِ. فَالْكُلُّ فِي حَرْكَةٍ سَرِيعَةٍ، لَا يَهْدِيْءُونَ وَلَا يَسْتَقْرُونَ . وَالْبَطْلُ، مِنْذُ أَنْ وَطَّثَ قَدَمَاهُ أَرْضَ نِيُويُورِكُ، وَهُوَ فِي حَرْكَةٍ مُعْمَومَةٍ، يَتَقَلَّ مِنْ عَمَلِهِ عَمَلٌ، وَمِنْ صَدِيقٍ إِلَى صَدِيقٍ، وَمِنْ اِمْرَأَةٍ إِلَى اِمْرَأَةٍ، وَكُلُّ شَيْءٍ يَبْدُو كَأَنَّهُ يَدَارُ بِزَرٍ، وَيَتَحْرِكُ بِزَرٍ. يَظْهُرُ الْخَالِ يَعْقُوبُ فَجَاهَ، وَيَخْتَفِي فَجَاهَ. وَالْعَطْشَاجِيُّ يَظْهُرُ بِلَا تَوقُّعٍ، وَيَدْخُلُ فِي مَشَاجِرَاتِ بِلَا تَوقُّعٍ.

وَهُنَا نَدْرَكُ ذَلِكَ الْوَصْفَ الْمُسَهَّبَ لِلْمَشَاجِرَاتِ، وَالْمَلَاكِهَاتِ، وَالْمَصَارِعَاتِ. إِنَّ كَافِكَا يَرِيدُ، بِذَلِكَ، أَنْ يَجْسِدَ هَذِهِ الْجَوَى الَّذِي يَقْوِيمُ عَلَى الْحَرْكَةِ وَالْمَطَارِدَةِ. إِنَّهُ فِي فَصِيلِ «الْمَلَوِيِّ» يَصْفُ فِي إِسْهَابِ الْمَطَارِدَةِ بَيْنِ الْبَطْلِ وَالشَّرْطِيِّ، وَهُوَ وَصْفٌ غَيْرُ وَاقِعِيٍّ. فَالْمَلَوِيُّ يَبْرُزُ خَطْوَطَهُ، وَيَمْوِطُهُ إِلَى شَيْءٍ «كَارِيْكَاتُورِيِّ» حَادًّا، كَأَنَّا إِزَاءِ مشَهَدٍ لِفِيلِمٍ مُثِيرٍ وَسَاخِرٍ مِنْ

الأفلام الأمريكية، التي تثير الحركة والضجيج. إنه يصف كارل وهو يجرى أمام الشرطى، فيقول: « وكانت ميزة كارل الوحيدة، التى كان يتضيق بها على الشرطى، هي خفة ملابسه، فكان يطير، أو بالأحرى يختفى في منحدر الشارع، الذى كان يهبط أكثر فأكثر، لكنه فى اضطرابه لقلة نومه في الليلة الماضية، كان يقفز أحياناً قفزات متعددة، عالية جداً في الهواء ». إن هذا الوصف يجعل البطل إلى شىء مطاوى متحرك، متزعزع من جو المطاردة الذى يخيم على الرواية من أوها إلى آخرها.

الكل يندمج في اللعبة، ويسير مع التيار العام، ولكن البطل «كارل روسمان» يبدو مميزاً بين الجميع. إنه أحياناً يقف ليتساءل. حفا، إنه تساؤل خفيف وقصير، سرعان ما يضيع في الضجيج، ولكنه على أى حال يجعل من شخصية كارل شخصية لافتة، تتمتع بقدر كبير من الجاذبية، تجعل غيره يتخذ منها موقفاً. قد يكون موقف الإعجاب، كما حدث من مديرية الفندق التي وقفت بجانبه، وبحثت له عن عمل. وقد يكون موقف الكراهة، كما حدث من برونيلدا التي تقول عنه: إنه ينظر إلى نظرات وقحة.

وكل هذا يتم بروح اللعبة، فكأننا في مهرجان، يقف فيه العم سام بقبعته الطويلة، ويلبس ملابس شارل شابلن، ويحرك عصاه، فيتحرّك الجميع في خفة ، وكأنهم يؤدون استعراضًا، يستغرق فيه الجميع. إن الفصل الأخير «مسرح أوكلاهوما الطبيعي» هو تلخيص للروح المزليّة في الرواية. فليس المراد هو المسرح الحقيقي، بقدر ما هو رمز لميريكا كلها. تقول عنه فاني: «إنه أضخم مسرح في العالم»، وتقول عنه في مرة ثانية: «إن هذا المسرح لاحدود له» ويصف المؤلف مقصورة الرئيس، وما فيها من ذهب ونباشين وفخامة، فكأنه يصف البيت الأبيض.

إن الجميع في هذا المسرح يقوم بتمثيلية، ويؤدي دوره المطلوب ، وحسب إرادة المخرج. حتى الخير والشر تمثيل. تقوم إحدى الفتيات بدور الملائكة، وتقوم الأخرى بدور الشيطان، وحين يتطاير ريشه في الهواء من أجححة الملائكة، فإن الأطفال يختطفونها ويلقون بها في الهواء، لا شيء يحمل محمل الخير، والإعلانات والمهرجانات والزفة تملأ هذا المسرح ، والاستعراض يتم بعبالغة شديدة .

إن كافكا يعي تماماً جوهر هذا الشكل في نوعه الأصلى ، فيحاول أن يجسد خصائصه الجوهرية ، وهو لا يكتفى بذلك ، بل تناثر خلال الرواية مواقف تذكر بهذا الشكل في مسيرةه التاريخية الأولى ، ويمكن أن نشير هنا إلى بعضها ، بسرعة وبلا تفصيل :

الفكاهة في هذه الرواية فطيرية ، وتعتمد على أشياء ساذجة ، متزعزة من طبيعة هذا الشكل في منابعه الأولى ، فبرونيلدا تلقى الماء الساخن على زوجها ، وخطم هدايه وتترز

فوقها ، والرفاق يقرصون ساق « جياكومو » ، فيرفعها في الهواء ويরفس برجله .  
والمشاجرات تتولى في الرواية ، وهي من النوع المهنئ الذي يصل إلى حد الملاكمات بين  
الرفاق .

وصورة المرأة تبدو مقدسة . كلارا ما إن ترى كارل حتى تظرفه أرضا ، وكأنها نمر  
مفترس . وبرونيلدا تسيطر على الرجال . حوطها ، وغير ذلك مما يذكر بقصة فاطمة العرة مع  
المعروف الإسكافي ، وبصورة المرأة في السير الشعبية .

والمباشرة التي تعتمد على الوصف ، تتولى في تلك الرواية ، لأنها تقوم على فكرة البطل ،  
الذى يروى المؤلف مغامراته ، كما كان يفعل الرواية في القديم . (انظر بنوع خاص فصل  
«الطريق إلى روميس ». )

وتتدخل بعض الحكایات في الهيكل العام ، وعلى طريقة الاستطراد ، فتقطع في تسلسل  
الأحداث . فقصة تبريز وموت أمها في الشارع ، تأتى عن طريق الاستطراد ، وقصة «  
رينيل » مع سيدة الفندق تضخم في الخط العام ، وعن طريق الاستطراد أيضا .

حتى العنوان أيضا ، يثير الانتباه . فعنوان « أمريكا » هو إشارة إلى اسم مكان . وقد رأينا  
من قبل أن المقامات تؤثر عنوانين تعتمد على الأمكانة ، مثل المقامات المخلوطة ، والبصرية ،  
والدمياطية .

وقد ذكر « ماكس برود » ، في تعقيبه في نهاية الرواية ، أن كافكا كان يطلق على روايته  
عنوان « العطشجي » ، وهو عنوان الفصل الأول الذى نشره مستقلا سنة ١٩١٣ م .  
إن عنوان العطشجي عنوان دال أكثر من غيره ، وهو مناسب لوظيفة العنوان في مفهوم  
الوحدة التركيبية .

إن العنوان في ظل تلك الوحدة التركيبية ، لا يشير إلى بؤرة ارتكانز ، لأن العمل الأدبي  
ليدور حول نقطة رئيسة ، تمثل قطب الرحى كما هو الحال مع الأهمال الأدبية ، التي قامت  
على مفهوم الوحدة العضوية . إن العمل الأدبي ، في ظل الوحدة التركيبية ، يتكون من عدة  
أقسام ، أو مقامات ، أو سفرات ، أو فقرات ، وكل وحدة كيان قائم بنفسه ومسُقل . ومن  
هنا ، فإن العنوان قد يشير إلى شيء داخل هذا العمل ، وليس بالضرورة أن يكشف نقطة  
رئيسية محورية ، فليس حتى أن توجد مثل هذه النقطة . وقد رأينا في فصل الأدب من الكتاب  
الثاني ، أن القرآن الكريم كان يتخد عنوان سورة من موضوع واحد داخل السورة ، دون أن  
يكون هذا العنوان شاملًا لجميع دلالات السورة . سورة البقرة سميت بذلك ، إشارة إلى  
قصة بني إسرائيل مع بقرة موسى عليه السلام . وسورة المائدة سميت بذلك إشارة إلى مائدة

عيسي عليه السلام . بل إن بعض السور تتخذ اسمها من كلمة أو حرف وردتا في السورة ، مثل سور « فصلت » و« ق » و« الفلق » و« الناس » .

ومن هنا ، قلنا إن عنوان « العطشجي » ، الذى كان يؤثره كافكا ، إنها هو عنوان دال ، لأنه نابع من التركيبة الفنية للرواية . فهو تتكون من فصول مستقلة ، وبعض شخصياتها تظهر لتخفي دون أن يرتبط مصيرها بعد ذلك بسير الأحداث . ففى فصل « الفندق الغربى » ، تظهر المديرة ، ثم تخفي بعد ذلك . وفي فصل « منزل ريفي » ، تظهر كلارا ثم تخفي . وفي فصل الحال يعقوب ، يظهر الحال ، ثم يختفي بعد ذلك .

إن هذه التركيبة الفنية ، التى هي أقرب إلى تركيبة المقامات ، تجعل من عنوان « العطشجي » عنواناً مناسباً . وهو ، في الوقت نفسه ، عنوان دال على مفهوم الوحدة التركيبة . فالعطشجي هو عنوان الفصل الأول ، وهو فصل مستقل ، وقد اختفت شخصية العطشجي بعد ذلك ، وابتلاعها الأرض ولم يعد لها تأثير في سير الأحداث . إن هذا العنوان إنما يناسب الوحدة المستقلة بجانب الوحدات الأخرى ، التي تشكل العمل الأدبي في ظل مفهوم الوحدة التركيبة . وهي وحدات متساوية في الأهمية ، وليس من الحتم أن تدور حول نقطة أساسية ، مثل محور ارتكاز أو قطب الرحى كما يقولون .

ومن هنا ، نصل إلى الحديث عن الشكل الفنى في هذه الرواية . إنه شكل لاينمو بطريقة تاريخية تطورية ، كما هو الحال في الرواية التقليدية ، وكما هو الشأن مع روايات كافكا الأخرى ، مثل القضية والقلعة . إن الشكل في رواية أمريكا ، أو في رواية العطشجي ، ينمو بطريقة تراكمية .

تبدأ هذه الرواية وكارل على سفر ، وتنتهي وهو على سفر أيضا .

فالرواية إذن لا تقدم نحو الأمام ، ولا تنهى نهج الخط التطوري المتضاد ، كما هو الحال في فن الرواية التقليدى ، في ظل مصطلحات ، مثل البداية والذروة والنهاية .

وكل الفرق بين البداية والنهاية في هذه الرواية ، أن البطل « كارل روسمان » ، كان في البداية قد رحل من أوروبا ، لكنه يبدأ حياة جديدة في الدنيا الجديدة ، يكفر بها عن خطية ارتكبها مع خادمته . وكان يحمل صندوقاً يحتوى على صورة والدته . أما في النهاية ، فقد أخذ اسمها مستعاراً هو الزنجي ، وضاع منه الصندوق ، وفقد صورة والدته للأبد ، وانضم إلى المسرح الكبير ، وحمله القطار في رحلة مجهلة وسط طبيعة جبلية قاسية .

فكأن الرواية ، إذن ، تتطور إلى الوراء . وتلك هي وجهة النظر ، التي يحملها المؤلف نحو أمريكا . ويعبر عنها خلال شكل ، هو جزء من التجربة .

ويبين البداية والنهاية ، تتناثر فصول الرواية ، لايتوالى كل فصل بعد الآخر عن طريق السبيبية ، بل إن كل فصل يbedo مغامرة جديدة مستقلة عن الأخرى . فصل العطشجي يتنهى دوره ، وفصل الحال يعقوب كذلك ، ولايجمع بين الفصول سوى شخصية بطلها ، الذي يظل الشيء الثابت حتى النهاية .

فنحن ، إذن ، إزاء شيء يتشابه مع الشكل العربي ، الذي يعتمد على الزمن التراكمي ، من خلال وحدات بتراكم بعضها فوق بعض ، دون أن يدفع أحدها الآخر . والحركة ، خلال هذا الشكل ، تتم بطريقة جماعية وعنقودية .

ولكن خصوصية كافكا ، لاتفق عند المعلم الجوهري لهذا القالب . بل إنه يضيف إليه رؤية خاصة ، تجعل عمله مثلاً فريداً بين آلاف الأمثلة التي يمتلكها هذا القالب . ورؤيته الخاصة يمكن أن نختصرها في أمرين :

- ١ - جوهر المكان .
- ٢ - التزعة العبثية .

كان المكان في المقامات القديمة مجرد اسم المكان ، يشير في أحسن وظائفه إلى عنصر الحركة . فالبطل حين ينتقل من دمياط إلى البصرة إلى أذربيجان ، ومن الشرق إلى الغرب ، فإن هذا يشير إلى عنصر الحركة ، الذي يجعل من السروجي مثلاً ، شيئاً خارقاً ، يبدو فجأة وفي أمكنة متباينة ، قد تكون في البحر ، أو في الجزيرة ، أو في الصحراء ، أو في القصور .

ولكن كافكا ، برؤيته العصرية ، يجسد جوهر المكان . إن روايته جاءت عن أمريكا ، وهو يهدف إلى تجسيد هذا العالم الجديد ، الذي يشغل الأذهان ، ويتطبع إليه آلاف المهاجرين . وتتوالى الرحلات نحوه وبلا توقف . ومن هنا ، وقع اختياره على هذا الشكل ، الذي يدور حول رحلة البطل ، يتحدث فيها عن مشاهداته ، أو يروي غيره عنه تلك المشاهدات . إن التجربة هي التي خلقت شكلها ، وجعلت كافكا يبتعد عن المفهوم التقليدي للرواية ، ويختار هذا الشكل لكي يفيده من ثقله التاريخي من ناحية ، ولكن يضيف إلى هذا الثقل رؤيته الخاصة من الناحية الأخرى .

كافكا لم يكتف بمنهج واقعى ، يقدم صورة لأمريكا في مظاهرها الخارجية ، أو يصف شخصياته من خلال ملامحها المادية أو النفسية ، ولكنه تجاوز كل ذلك ليجسد لنا روح المكان . وتحولت أمريكا عنده إلى صورة هزلية ، أقرب إلى عالم الإعلانات ، والمهرجانات ، والملاكمات ، والمشاجرات ، وروح الإنارة ، إن ما ذكره ماركيرز في كتابه : « الإنسان ذو البعد الواحد » ، سبق لهذه الرواية أن جسّدته في رؤية فنية .

فالإنسان يندمج في تلك اللعبة في ميكانيكية تامة تفتقد المعنى . وما ذكره روينسون عن عمال المصاعد بأنهم مثل آلات مطاطة تقفز بلا معنى (ص ٢١٨) ، يكاد ينطبق على كل الشخصيات . إنهم لا يفكرون ، بل يتصرفون خلال فكرة رد الفعل . فمنذ الفصل الأول عن العطشجي . ومنذ أن وطئت قدمًا كارل ميناء نيويورك ، يبدأ الطوفان ليجرف الجميع في تياره . فالعطشجي ، يدفع كارل إلى القمر في حركة خاطفة ، وكارل يجد نفسه داخل القمرة مع العطشجي . دون أن يقف لحظة ليفكر فيما عساه يفعل ، والعطشجي يشكوا له أنه لا يمتلك نظرات الناس الذين يعبرون عن الباحثة . وحين يجده كارل بأن المعر خال « الأَن » ، يجيبه ، « نعم ، هو يخلو ، نعم الأَن » إن الجميع يعيشون في ميكانيكية تامة ، ويعيشون في « الأَن » ومعرفة من التفكير في « الفد ». وحين يفكر كارل مرة بأنه « غداً » سوف يخبر حاله بيارأه في المنزل الريفي ، فإن العذر يأتي ليعاقبه على هذا التفكير . ففي منتصف الليل ، يبلغه « جرين » بقرار خاله بأن يختاره للأبد . وفي ظل هذا الجلو ، لا تكون هناك فرصة لنعمر العواطف . ففي الفصل الأول تبدأ عاطفة صدقة بين كارل والعطشجي ، ولكنها يفترقان للأبد ولا يلتقيان . وفي الفصل الأخير يبدأ حديث مودة بين كارل والفتاة فانيا . وحين يأتي ليخبرها بأنه قد قبل ليعمل مثلها مثلاً في المسرح ، يجدها قد سافرت مع مجموعة ، ويجد نفسه مطالبًا بأن يسافر مع مجموعة أخرى .

إن هذا الشكل ، كما رأينا في منبئه الأصل ، يقف عند سطح الأشياء دون أن يتعقها . وقد سحب هذا المفهوم ظلاله على رواية كافكا ، فجاءت شخصياته صورة للحياة في أمريكا . شخصيات تعيش على السطح ، وبلا أبعاد . لاغد ، ولاتفكير ، ولا عواطف . الكل يندمج في اللعبة ، ويعيش في جو المهرجانات والانتخابات والإعلانات ، وكأنهم أوراق « كارتونية » تخلو من الأبعاد ، وتعيش في بعد واحد على حد تعبير ماركيوز .

أما التزعة العبية (الفاوستية) ، فهي تبدو خلال هذا الجلو العبي . فقد ألقى بالبطل في عالم لا يرحم . الحال يتخل عنده فجأة ، والباب يناديه الكراهية ، وفتاة المنزل الريفي تصرخ ، وعمال المصعد يتلاكمون ، وتسبيل الدماء على ملابس كارل . وتلقى به الصدفة إلى صديقين شريرين ، لا يستطيع أن يتخل عنهما ، وكأنهما قدره الذي لا يرحم . وحين يخبره أحد الصديقين بأنه لا يستطيع الإفلات منها ، فإن هذه الحملة تمثل قدره الأعمى . وتنتهي الرواية وقد فقد الصندوق بما فيه ، وحمله القطار وسط طبيعة عنيفة ، يقول عنا كافكا في الأسطر الأخيرة التي ينتهي بها روايته :

« وقد كانت تلك الأمواج قريبة غاية القرب منها ، حتى إن الرذاذ البارد ، الذي كان يتناثر منها ، كان يصفع وجهيهما ».

ويأتي الجو «الكافكاوى»، فيجسد في هذه النزعة العبثية. وقد شرحت من قبل هذا الجلو في كتاب «الأدب وتجربة العبث»، وهو يقوم على تصور هذا العالم في صورة خانقة، محبطة، غير مفهومة، تثير الرعب، وكانتا في كوابيس، وهذا الجو قد ألقى بظلاله على رواية أمريكا.

إن قول ديلمارش لكارل: «إن الناس لو عاملوك كأنك كلب ، فإنك حتى ستتحول إلى صورة كلب»، يذكر بقصة التحول عند كافكا ، والتي افتقى فيها الإنسان آدميته ، وتحول إلى صرصار. وإن وصف مرض دوينسون وصف ملن بالدم والقى «الاشمتاز». وإن صورة برونيلدا البدينية ، في مكان ملىء بالكراسي والممرض والروائح العفنة ، إن كل ذلك يذكر بروايات كافكا.

ولكن هناك فرقاً في منظور التناول ، يكشف عن خصوصية هذه الرواية. إن جو كافكا في رواياته الأخرى جو سوداوي ، يشير الانقضاض والكآبة . أما جوه في هذه الرواية ، فإنه يصوّره بطريقة هزلية «وكاريكاتورية» ، وكانتا في تمثيلية ، تحول المأساة إلى كوميديا ساخرة. وكل هذا من إسقاطات في الشكل ، الذي يقوم على معاملة الأشياء من السطح ، وبخفة ودون عنف.

نحن إذن أمام طبعتين لهذا البطل المرائع :

طبعة عربية ، تصفه بأنه زتبقى ، وتحركه داخل خليتها الحضارية .

وطبعة أوروبية ، تصفه بأنه فاوستى ، وتحركه داخل خلفيتها الحضارية .

إذا كان ذلك كذلك ، فيما موقف الروائي العربي المعاصر ، إزاء تلكم الطبعتين؟

باختصار: انصرف الأديب العربي عن البطل في صورته العربية ، وبحث عنه في صورته الأوروبية .

وكان هنا منتقياً مع موقف الأدب العربي الحديث ، الذي انصرف في مختلف أجنباسه الأدبية ، إلى البحث عن «النموذج» الذي يجيء من أوروبا ، حتى لو كان ذلك على حساب التراث في تقاليده التاريخية .

ولكن هناك سبباً آخر ، نضيفه إلى هذا السبب العام ، ويتلخص في سيطرة الجو العبثي على أدباء الستينيات . وقد سبق لن أن رصدت هذه الظاهرة في كتاب «القصة القصيرة في الستينيات» ، وقلت جلة قصيرة: «والظاهرة العامة التي تضم الحركة التجددية ، عند كتاب تلك الفترة ، هي إحساسهم بالفجيعة والقلق» (ص ٣٦) ، وهي جلة تصدق على كتاب الرواية ، بقدر ما هي صادقة على كتاب القصة القصيرة .

ومن هنا، سيطر على أدباء الستينيات جو من العبث والشعور بالإحباط. وأصبح «الموضة» شائعة، أن يتحول كل أديب إلى عبئي، وأن يلبس ثياب العبئية، وأن يبدو - حتى في ملامح وجهه - متورطاً قلقاً، لأنه في ظنه يعكس القلق الحضاري، الذي يعيشه العالم المعاصر. وهو قد أخذ بطالع هذا القلق، في السينما، وفي الفن، وفي الكتب المترجمة. وقد شاعت في تلك الفترة، بنوع خاص، مؤلفات كولن ويلسون، وترجمت أعمال Kafka، وبيكفيت، ويونسكتور، وسارتر، وكامي، وفولكتر، ومارسيل بروست، وجيمس جويس، وفرجينيا وولف، وغيرهم كثيرون من كتاب العبث.

وفي ظل هذا الجو العبئي، قام «الدسوقي فهمي» بترجمة رواية «أمريكا» إلى اللغة العربية.

ويبدو أن هذه الترجمة، تمثل التجربة الأولى لصاحبها، فقد جاءت غير دقيقة، لم يتحقق فيها الركunan الأساسيان للترجمة وما: وضوح المعنى كما تريده اللغة المنقوله منها، ثم أداء هذا المعنى بأسلوب اللغة المنقوله إليها، وهذا مالم يتزمه المؤلف في حالات في كثيرة.

فالمعنى قد يأتي غامضاً، لا يعين على فهم ما يريد Kafka ، ففى ص ٩٧ من الرواية في طبعتها باللغة الإنجليزية، يقول Kafka :

"In that case, it was no great honour, certainly, to sleep in their room , but it was less risky. yet, he must not fall-asleep on any account , until he was certain of this beyond all doubt(1)" .

إن Kafka في هذه الفقرة، يتحدث عن كارل وقد ذهب إلى فندق صغير ورخيص، ليبيت فيه، ودخل حجرة تحلو من الأناث، ووجد فيها شابين ظلماً من خدم الفندق، وانتظر أن يغادرا الفراش ، حتى يستطيع أن يبيت مكانهما ، ومن هنا يمكن ترجمة هذه العبارة على النحو الآتي:

«ليس شرفًا كبيرًا أن أبىت مكانهما . ولكن هذا على أي حال أفضل من غيره وأقل مجازفة . ومع ذلك فينبغي أن أكون حذرا حتى لا استغرق في النوم كلية ، وقبل أن أناكِ من أن جميع شوكوك قد ولت» .

ولكن المترجم يتمسك بالأصل حرفيًا ، فيترجم العبارة السابقة ، من باب المثال ، ترجمة غامضة ، لاستطاع من خلالها أن تفهم المعنى ، حتى تستشير الأصل ، إن المترجم يقول :

«فلم يكن أمامه ما يدعوه إلى الفخر في هذه الحالة أيضا دون شك ، إن كان عليه أن ينام في حجرتها بعد أن يغادرها ، لكنه على أية حال أمر يقل فيه عنصر المجازفة ، ومع ذلك فليس له أن يستغرق في النوم استغرقاً تاما ، منها كانت الأحوال ، حتى يتتأكد من صحة افتراضاته هذه بصورة لا تقبل الشك» (ص ٩٢).

أما مراعاة مقتضيات اللغة المنقوله إليها ، فإن هذا يفلت كثيراً من المترجم . إن الاهتمام بالترجمة الحرافية ، التي تعتمد على نقل المفردات ، جعله لا يهتم بأداء المعنى المراد في اللغة المنقوله منها ، حسب روح اللغة المنقوله إليها ، وهي اللغة العربية في مثل تلك الحالة ، ويمكن أن نكتفى بمثالين من باب التدليل ، وليس من باب الاستقصاء .

المثال الأول ، يتمثل في العبارة "hero you" ، وهي عبارة شائعة ، حتى في الحياة اليومية في لندن ، وتعني «أفضل» في اللغة العربية ، ولكن المترجم ينقلها هنا حرفيًا ، ويقول «هنا أنت» (انظر ص ٢٢٩) .

أما المثال الثاني ، فهو يتعلق بترجمة الأعلام الشائعة تارخياً ، وتملك مقابلًا عربياً سائغاً أيضاً . إن أعلاماً مثل أبرام ، وإيزاك ، وجيكوب ، وجوزيف ، ودافيد ، وماري ، وجيزس ، لها مقابلاتها في اللغة العربية ، وهو : إبراهيم وإسحاق ، ويعقوب ، ويوسف ، وداود ، ومريم ، وعيسي . فالمترجم لا ينبعى أن يتحدث عن هذه الأعلام ، وكانه يترجم لقارئ إنجليزي ، ولكن يجب أن يترجمها إلى اللغة العربية ، لأنه يتوجه بها إلى القارئ العربي . ولتكن نجدة «الدسوكى فهمى» يترجم عنوان الفصل الثاني : إلى «الخال جيكوب» ، بدلاً من أن يترجمه إلى الخال يعقوب .

ولكن الترجمة غير الدقيقة ، قد تكون لها دلالات في ميدان الأدب المقارن ، أكثر مما يكون للترجمة الدقيقة . إن ترجمات المنقولوطى ليست هي من باب الترجمة الدقيقة ، ولكنها من باب التمصير أو التعرير ، ولكنها قد فعلت الكثير في مسيرة الأدب العربي الحديث ، أكثر مما فعلته أو تفعله ترجمات جامعية دقيقة . وذلك ، لأن المنقولوطى اتخذ من هذا التعرير سلماً للتعبير عن النزعة الرومانسية ، التي كانت سائدة في عصره ، وإشباعاً لللحظة تارikhية معينة . ومن هنا ، أقبل عليها الشباب إقبالاً كبيراً ، مما جعلها تلعب دوراً خطيراً في ازدهار الفن القصصي الحديث .

والامر كذلك بالنسبة لترجمة رواية «أمريكا» فقد جاءت تعبيراً عن لحظة تاريخية معينة ، سادت فيها نزعة العبث . ومن هنا ، أقبل أدباء السستينيات على هذه الترجمة ، التي أدت دوراً كبيراً تداخل مع عوامل آخر ، فأدلى إلى سيادة النزعة الفاوستية ، واستيماء أدباء السستينيات بهذه النزعة في أعمالهم الروائية .

ولعل بذلك أكون قد اقتربت من إجابة السؤال المطروح سابقاً ، عن المصدر الأساس للبطل المراوغ عند أدباء الستينيات ، وهل هذا المصدر يتمثل في صورة البطل في طبعته العربية ، أو هو يتمثل في صورة البطل في طبعته الفاوستية؟

وظاهر ، أن النزعة العبية قد سيطرت على أدباء الستينيات ، لأسباب عديدة ، فلم يلتقطوا إلى ماف روایة كافكا من حس شرقى ، يتمثل في تناول الشخصيات بخفة ، وفي الجو المرح الذى يشبه الاستعراضات ، وفي طابع الرحلة والمطاردة ، وأهم من كل ذلك الشكل الذى لا يدور في نطاق التقليدية ، ولكنه يتخذ شكلاً يقوم على مغامرات ساخرة داخل المجتمع ، ويعارض فيه كافكا ذلك الشكل المتمثل في قصص الشطار. ولكنهم التفتوا إلى ماف هذه الرواية من نزعة فاوستية ، نتيجة لتشكيل الحضارى الذى أضفته الحضارة الأوروبية على هذا النوع من الأدب.

ومن هنا مالت معظم الروايات عند أدباء الستينيات إلى هذه النزعة العبية . ويمكن أن نضرب مثلاً على ذلك من واقع روایتين : إحداهما ، لعبدة جير ، تحت عنوان : «ثلاثية سبيل الشخص». والأخرى ، لمحما ، مستجاب ، تحت عنوان : «نعمات عبد الحافظ». مع احتراز لابد من التنبية إليه ، وهو أننى لا أتناول هاتين الروایتين من حيث القيمة الفنية ، أو من حيث تأثيرهما الواضح في مسيرة الرواية المصرية ، فقد سبق لي ذلك في الجزء الرابع من كتاب «مقالات في النقد الأدبي». أما هنا ، فإننى أ تعرض لهما من منظور النزعة العبية ، ودلائلها على فكرة التشكيل الحضارى ، ونحن تتبعنا مسيرة البطل المراوغ من الشرق إلى الغرب ، أو من الغرب إلى الشرق .

أما «ثلاثية سبيل الشخص» ، فهي عن شخص يركب عجلة ويميّب دروب القاهرة ، بحثاً عن شخص اسمه على ، وعن سبيل اسمه «سبيل الشخص». إن عبدة جير هنا يعارض رحلات السنديباد ، وقد نجح في الإيهام بالمعارضة ؛ فجاءه الشكل ، وجاءت اللغة ، وجاءت كل إشارة في الرواية ، تخدم هذه المعاشرة .

ولكنها معاشرة من نوع فاوستى ، تتميز بالكتابة ، وبعبوية المحاولة . وقد سبق لي أن أوضح ذلك بالتفصيل ، في مقالة تحت عنوان : «سنديباد على عجلة»<sup>(١)</sup> ، وقلت :

«نحن هنا إزاء نموذج سنديباد ، ولكنه سنديباد من نوع جديد ، و مختلف تمام الاختلاف . فإن السنديباد البحرى خرج يطلب الغنى ، ودخل في مغامرات أثبت فيها تفوقه وسعة حيلته ، ثم عاد محلاً بالكتوز ، ليستمتع بالدنيا ، وليجلس كل ليلة مع صحابه ، يأكل

(١) مجلة إبداع (يونية ١٩٨٤م).

معهم أطاييف الطعام ، ويقص عليهم مغامرات البحار. أما سندباد عبده جبير، فهو يبدأ الفصل الأول محبطاً ، لا يجد من يمد له يد العون ، ويدخل في الفصل الثاني السجن عن طريق الصدفة ، ويتهى في الفصل الثالث في جو المطاردة والهلوسة ، حتى ينفض يده عن الأمر، ويأخذ فيها يأخذ فيه ، من صبر على لقمة العيش ، وسعى وراء الزوجة والأولاد ، وأخذ بطقوس الحياة ، «فهكذا هي الدنيا» ، وتلك هي آخر جملة تنتهي بها الرواية ، جملة صابرة مستسلمة ، قد نفضت يدها عن الأمر كله».

أما رواية «نعمان عبد الحافظ»، فهي عن بطل مجرد من كل شيء ، لاثقاقة ، لا تاريخ ، ولا انتهاء ، ولكن المؤلف يحركه خلال أحداث جادة ، ويعامله معاملة أبطال التاريخ. إن المعارضة هنا تأتي من باب التهكم اللاذع ، الذي يجعل خصلة الشعر في رأس نuman ، إلى حدث كبير عبّر له الطبيعة ، وتشيب الولدان . ومستجواب يرمي من خلال هذا التهكم اللاذع ، إلى نوع من العبّبية ، يتساوى فيها التافه من الأمور مع الجاد ، وتساوى أحداث نuman مع أحداث أبطال التاريخ ، وهي عبّبية مغلقة بشيء من العنف جارح ، يجعل من كلمة الدم كلمة أثيرية في قاموس هذه الرواية . وهذا ما رصده بالتفصيل في مقالة تحت عنوان «الرواية المصرية والبطل الوغد»<sup>(١)</sup> ، وقلت :

«فإذا كانت الطبيعة تتاح في مسرحيات شيكسبير، لأن هناك شيئاً ما قد مس نيل الأشياء ، فلأنها هنا تتاح من أجل قرن شعر. وإذا كانت خطية البطل التراجيدي في أنه يتحدى نيل الأشياء ، فإن خطية البطل الوغد هنا في أنه «مش متظاهر». وهذا الاكتشاف الخطير الذي يشير الحس العقلي يتغلغل في بنية الرواية. إنه لا يزد في هذا الفصل ثم يتنهى ، بل يمتد إلى بقية الرواية ، وكأن العبث شيء أصيل في عالم نuman عبد الحافظ... . ومنظر الدم يتكرر في هذه الرواية ، فيزيد نغمة العنف ترهجاً. ينشق الدم قانياً في فصل الختان ، بين الزغاريد والرقص وفرحة الأم. وينشق الدم في فصل العرس «معلنا انتهاء الجزء الأول من حياة نuman ، ومؤذنا للقوم المتظرين بإطلاق أعيتهم النارية ، والمنديل الدموي يلقى فوق رؤوس الحشد. وبذلك الصورة الدامية تنتهي الرواية».

إذا كانت رواية عبده جبير قد جاءت خلال الشكل الشعبي ، فإن رواية مستجواب قد جاءت خلال الشكل التاريخي . وغيرها كثيرون كتبوا خلال الشكل الأصيل ، سواء في صورته الشعبية أو التاريخية ، ولكنهم لم يستوحوا رؤية هذا الشكل ، كتعبير عن حضارتهم الشرقية ، بل ارتكوا في أحضان التزعزع الفاوستية ، التي ألقت بظلاً لها عن طريق التشكيل

---

(١) مجلة إبداع (يناير ١٩٨٥).

الحضارى ، على مختلف المظاهر الفكرية والفنية ، لأنها تصدر عن حضارة غالبة ، تستطيع أن تلوى عنق المغلوبين .

- ١٥ -

كانت هذه الرحلة التاريخية مع البطل المراوغ ، وهو ينتقل من الأدب الفصيح إلى الأدب الشعبي ، ومن الأدب العربى إلى الأدب الإنجليزى ، ثم أخيراً وهو يعود إلى مكانه منكسرًا ، يدارى سوئته كما هو الحال عند مستجاب ، أو ينفض يديه عن الأمر كله ، كما هو الحال عند عبده جبير .

لقد عاد سندباد الليل ظافراً محلاً بالكتوز ، قد وجد نفسه ، ووجد أصحابه ، وجلس بينهم يستمتع بحياة تلقائية ، سعيدة وراضية . وحق له ذلك ، لأنه مرتبط بقومه ، يعبر عن أحلامهم ، ويعكس رؤيتهم . إنهم أعطوه فأعطاهم . أعطوه رؤية تعبيره من الضياع ، فأعطاهم فنا ، يعبر عن وجدهم ، ويعكس أحلامهم ، ويجسد خيالهم .

وذلك هي العبرة من هذا العرض التاريخي .

إنها عبرة تعنى في المقام الأول ، أن التراث القصصي عند العرب هو نتيجة حضارة ، لها خصوصيتها ، التي تتعكس في رؤية وفي تطبيق . ومن هنا ، كتب لهذا التراث الحياة والاستمرار ، ينتقل في ثقة من جنس إلى جنس ، ومن حضارة إلى أخرى . يعبر البحار ، ويصعد الجبال ، دون أن يفقد نفسه ، كهذا الفارس العربي ، الذي يقتسم الصحراء ، ويصارع الظباء ، ثم يعود متسلشاً يحمل صيه ، ويتغنى بشعره .

وهي عبرة تعنى أيضاً ، في المقام الثاني ، أهمية البحث عن الخصوصية ، ونحن نتكلّم عن حضارة لنا معاصرة ، فبدون هذه الخصوصية ، نخضع للقانون التاريخي ، قانون «التشكيل الحضاري» ونصرير كالماء نتلون بلون الإناء ، ويتحول السندباد ، أو على الزيق ، أو السروجي . إلى شخصية تائهة مزقة ، تماماً مثل شخصية «مصففى السعيد» في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال»؛ فقد مسته جريثومة الحضارة الأوروبية ، كما يقول المؤلف ، فأفسدته ، حتى أسلمته إلى الانتحار ، وسط دوامات النيل المتداخلة ، والتي أفقدته القدرة على التمييز ، وتخاذل الموقف ، فلا يدرى إن كانت ستتجه به إلى الجنوب ، أو تحمله إلى الشمال .

## المصادر والمراجع باللغة العربية

### مرتبة هجائية حسب العنوان

- ١ - الأدب المقارن : محمد غنيمي ملال . ( القاهرة - مكتبة الأنجلو - ١٩٦٢ ) .
- ٢ - أشبنجلر : عبد الرحمن بدوى ( القاهرة - النهضة المصرية - ١٩٤٥ م ) .
- ٣ - الأغاني : أبو الفرج الأصفهانى . ( القاهرة - طبعة دار الكتب ) .
- ٤ - ألف ليلة وليلة ( ٤ أجزاء ) . ( القاهرة - مكتبة صبيح - د . ت ) .
- ٥ - أمريكا : فرانز كافكا . ترجمة: الدسوقي فهمي . ( القاهرة - روايات الملال - أغسطس ١٩٧٠ م ) .
- ٦ - أيام وليليال السنديباد: ألفريد فرج . ( القاهرة - كتاب الملال - ١٩٨٧ م ) .
- ٧ - ثلاثة سبل الشخص : عبده جبير . ( القاهرة - دار التنوير - ١٩٨٣ م ) .
- ٨ - حديث عيسى بن هشام : محمد المولى لحى . ( القاهرة - دار المعارف - د . ت ) .
- ٩ - الحوات والقصر: الطاهر وطار . ( القاهرة - روايات الملال - يونيو ١٩٨٧ م ) .
- ١٠ - رحلة ابن فطومة : نجيب محفوظ . ( القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٨٣ م ) .
- ١١ - رسالة الغفران : أبو العلاء المعري . ( القاهرة - دار صادر - د . ت ) .
- ١٢ - شرح مقامات الحريرى: الشريشى . ( القاهرة - المؤسسة العربية الحديثة - د . ت ) .
- ١٣ - ظاهرة الكدية في الأدب العربي: د. حسن إسماعيل ( القاهرة - مكتبة الزهراء - ١٤١٦هـ - ١٩٩١ م ) .
- ١٤ - العقد الفريد : ابن عبد ربه . ( القاهرة - المكتبة التجارية الكبرى - د . ت ) .
- ١٥ - على الزيقق: فاروق خورشيد . ( القاهرة - روايات الملال - ١٩٦٧ م ) .
- ١٦ - قصص العشاق الشريعة : عبد الحميد إبراهيم . ( القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٧ م ) .
- ١٧ - القضية: كافكا . ( القاهرة - دار الكاتب العربي - د . ت ) .
- ١٨ - ليلى ألف ليلة وليلة : نجيب محفوظ . ( القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٨١ م ) .
- ١٩ - مقالات في النقد الأدبي : عبد الحميد إبراهيم . ( القاهرة - دار المداية - ١٥ جزءا ) .

- ٢٠ - المقامات الأدبية : الحريرى . (القاهرة-الحلبى- ١٩٥٠) .
- ٢١ - نعمن عبد الحافظ : محمد مستجاب . (القاهرة- مكتبة النيل- ١٩٨٢) .
- ٢٢ - النقد الأدبي للحديث : محمد غنيمى هلال . (القاهرة- نهضة مصر- ١٩٧٣) .
- ٢٣ - الوسطية العربية : عبد الحميد إبراهيم . (القاهرة- دار المعارف - ٥ أجزاء) .

## **المصادر والمراجع باللغة الإنجليزية**

### **مرتبة هجания حسب المؤلف**

- 1- David, Cecile, Poets and Story Tellers, London, N.D.
- 2 - Fowler, Roger ( ed) A Dictionary of Critical Terms, London 1973.
- 3 - I.A. Gudden ( ed) A.Dictionary of Literary Terms, Penguin Book. 1979.
- 4 - Kafka, Franz, Amerika, New York, 1964.
- 5 - Malcolm Bradbury (ed), The Novel Today, London 1978.
- 6 - Roleit Taubman , ( ed), the Penguin Book to European Short Stories, London, 1969.
- 7 - Shipley, A Dictionary of L iterary Terms, London 1970.
- 8 - Tresk, Georgiann and Burkhardt (Eds. ) Storytellers and their Arts, New York 1973.

الفصل الثاني  
البنائية  
بين الحريرى ورولان بارت  
دراسة مقارنة حول المناهج الأدبية

- ١ -

أقرأ للواحد من نقاد الحداثة ، فكأنني قد قرأت للجميع . وأقرأ كتاب الواحد منهم ، فكأنني قد قرأت جميع كتبه .  
وما أظن أن ذلك بسبب ذكاء نادر عندي ، وإنما لأن المصادر واحدة . ولللغة واحدة .  
بل إن المصطلحات والأعلام تكاد تتكرر من ناقد إلى ناقد ، ومن كتاب إلى آخر .

- ٢ -

وليس من الصعب متابعة المصادر عند نقاد الحداثة ؛ فهم يذكرونها ، ويكررونها ، ويتباهاون بها . ونظرة إلى ثبت المصادر في مؤلفاتهم ، أو إلى فهارس الأعلام عندهم ، تدل على المبالغة الشديدة بالمصادر الأجنبية ، وعلى الولع بتزوير الأعلام الإفرنجية .

وهم ، بذلك ، ي يريدون أن يظهروا بمظهر المتعال على القارئ ؛ يعرفون ما لا يعرف ، ويرددون من المصطلحات ما لا يردد ، ويلوكون أستهم بالأعلام الأعمجية بحالات استطاعه ألسنة الآخرين ، ويضعون الكثير من الكلمات الأجنبية في مقابل الكلمات العربية ، وتبدو الصفحة الواحدة عند بعضهم خليطاً عجياً من الحروف العربية والأجنبية ، تربك القارئين العرب والأجنبى معاً ؛ فكأنها لم تكتب بلغة واحدة ، ولكن كتبت بلغات عديدة .

- ٣ -

وتبلغ العزلة ببعضهم أن يتعدى كتاباً أجنبياً ، ويتوحد بأفكاره . فهو يردد اسمه في كل مناسبة ، ويشير إليه في كل مرجع ، ويصبح في النهاية صدئ له ، يود حتى أن يتسمى باسمه لو استطاع .

وهكذا ، عرفت ثقافتنا العربية المعاصرة من يتعصبون لسوسيير ، حتى أصبح سوسيير عربياً ، ومن يتعصبون لبوشلار حتى أصبح بوشلار عربياً ، ومن يتعصبون لرولان بارت ، حتى تحول إلى رولان في طبعة عربية .

- ٤ -

وتبدو المصطلحات عند نقاد الحداثة في صورة مربكة . فمصطلاح مثل «النقد الجديد» يختلط مع مصطلح مثل «الحداثة» . ومصطلح مثل «الرواية الجديدة» ، يختلط مع مصطلح مثل «الرواية الضد» . ومصطلح مثل «تيار الشعور» ، يختلط مع مصطلح «الرواية النفسية» . ومصطلح مثل «العبثية» ، يختلط مع مصطلح مثل «العدمية» و«اللاشيئية» أو حتى «الوجودية» .

- ٥ -

والاعلام ، أيضا ، تتدخل . إن كتابا من القرن التاسع عشر يوضعون في سلة واحدة مع كتاب من القرن العشرين ، مع الفارقين التاريخي والمنهجي بين كل منهم . وإن كتابا ، مثل Kafka ، يوضع في تيار العبث مع صمويل بيكيت ، دون تبين للفارق . وكاتب ، مثل Sartr ، ينظر إليه ككاتب طليعى لا يختلف عن يونسكتو .

- ٦ -

وتكون التيجة أن القارئ لا يعرف شيئا . وأتحدى أى قارئ أن يخرج من مؤلفات نقاد الحداثة في العالم العربي ، بالفارق بين البنوية وما بعد البنوية ، والحداثة وما بعد الحداثة ، والسيميوجلية والتشريحية ، والأسلوبية والأسنسية . أو يعرف الفروق الدقيقة بين مناهج كل من : Kafka ، وبيكىت ، وسارتر ، ويونسكتو ، وفولكتر وألان روب جريه .

إن القارئ لا يعرف ذلك لسبب بسيط ، وهو أن المؤلف نفسه لايفهم ما يقرأ . هو فقط مأمور بالحداثة . يسرع إلى تقديم المصطلحات الأعجمية ، والأعلام الأجنبية . ويكتب بذلك منزلة عند القارئ ، وتتسابق الصحف وأجهزة الإعلام إلى التقاط همهمةه ؛ فهو يعرف مالا يعرفه غيره ، وهو يجيد ثقافة العالم الغربى أكثر مما يجيدها الآخرون ، وهو يرطن بلغاتهم ، ويتحمس لأفكارهم أكثر مما هم يتحمسون .

- ٧ -

ومن الصعب جدا أن تصنف أقوال الحداثة في العالم العربى ، أو وصفها في سياق منظم ومفهوم ؛ فهى كثيرة ، متداخلة ومتضاربة .

ولكن ، وعن طريق الاستعانة بالمصادر الأصلية التي نقلوا منها ، يمكن تصنيف أفكارهم في ثلاثة قضايا ، وكل قضية ترتب على الأخرى ، وذلك على النحو الآتي :

١ - موت المؤلف .

٢ - النصية ، أو ما يمكن أن نسميه بالتركيز على الشكل ، كنتيجة للقضية الأولى .

٣ - مشاركة القارئ كنتيجة للنتيجة .

وهي قضايا مقطعة برمتها من سياقها الغربي ، ودون أن تجد لها سياقاً مناسباً في العالم العربي ، لأنها في الأساس مرتبطة بلحظة تاريخية معينة ، وبظروف بيئية خاصة . فتجريدها من هذا السياق التاريخي والبيئي يعني تجريدتها من معانيها الحقيقية ، وتحويلها إلى قضايا باردة . تفتقد المبرر ، وتقال للimbahah أو للتدريب الذهني .

### موت المؤلف

- ٨ -

إن فكرة موت المؤلف ترتد في مصدرها الغربي ، إلى جذور فلسفية ، تمتد إلى بنية الحضارة الأوروبية نفسها .

فقد أعلن «نيتشه» مقوله «موت الإله» ، ولاقت هذه الفكرة ترحيباً شديداً في الأوساط الأدبية والفكرية ، لأنها كانت تعبراً عن اللحظة التاريخية ، التي تمر بها أوروبا في ذلك الحين .

فهذه المقوله ، تعنى زححة الغيبات والميتافيزيقيات بعيداً ، لتفسح الطريق أمام ظهور الإنسان . فالحقيقة هي ما يستطيعه الإنسان ، وما يمكن أن يكون في متناوله ، وما عدا ذلك فهو ميت ، أو ينبع أن يعد ميتاً .

وهذا المفهوم ، يعني صياغة جديدة للمذهب الإنساني "Humanism" ، الذي تأسست عليه الحضارة الأوروبية ، منذ نشأتها في عصر النهضة ، وهو مذهب يجعل التفكير دائماً محصوراً فيها هو من إمكانية الإنسان ، ويبعد عن المسرح كل ما هو وراء ذلك ، ويعتبره نوعاً من الميتافيزيقيات ، أى ما وراء الطبيعة ، كما تفيد الترجمة الحرافية لهذه الكلمة .

وقد انتقلت مقوله «موت الإله» إلى الأدب ونقده ، تحت مسميات متشابهة . فأعلن الأدباء موت الشخصية في مجال الأدب ، وأعلن النقاد موت المؤلف في مجال النقد ، وغير ذلك من مسميات ، ترتد في جلتها إلى مقوله «نيتشه» الفلسفية ، وتعكس بنية الحضارة الأوروبية .

كانت الشخصية في العصر الواقعي ، وخاصة في روايات «بلزاك» و«ديكتن» ، هي عور العمل الأدبي ، تعكس — في حالة البطولة الفردية — موقف المؤلف من المسائل المطروحة ، وتعكس — في حالة التعدد — وجهات النظر المختلفة التي تمثلها كل شخصية من شخصيات العمل الأدبي .

ومن هنا ، كان المؤلف يعرض على رسم الشخصية في صدق فني . فهو يقدم أوصافها الحسية ، وهو يتسلل إلى نفسيتها الداخلية ، وهو في كل ذلك يحاول أن يبعث الشخصية حية وتضاهي الواقع .

ومن هنا ، فإن بعض الشخصيات الأدبية ، تكتسب شهرة أكثر مما تكتسبه الشخصيات التاريخية أو الواقعية . إن شخصيات ديستويفسكي وتولstoi وبلزاك وشيكسبير لها من الشهرة والوجود ما يفوق الكثير من الشخصيات الحقيقة .

وكان هذا الدور للشخصية يعكس تركيبة المجتمع البورجوازي في أوروبا ؛ فهو مجتمع يقوم على الصراع والغلبة . ويتهم الصراع في نهاية الأمر إلى بروز إحدى الشخصيات التي تمثل دور البطولة ، وتكون محور ارتكاز ، تدور حولها بقية الشخصيات .

وتغير هذا الموقف مع التغيرات السياسية ، ومع التقليل من البطولة الفردية ، والتهوين من الضغوط الاجتماعية ، والتقاليد الموروثة ، وإفساح الطريق للإنسان لكي يعبر عن ذاته ، ويصنع نفسه .

ومن هنا ، أصدر كلود أولبير مسرحية ، تحت عنوان «موت الشخصية»<sup>(١)</sup> ، اعتبرت نقطة تحول ، لأنها قامت على مفترق طرق بين الشخصية بالمعنى البلزاكى ، دين الشخصية بمعناها الجديد .

ومن هنا ، تعمد الفنان أن يشوه معالم الشخصية ، وأن يجردها حتى من الاسم . «فجيد Gide ابتعد عن اسم الأسرة بشخصياته حتى لا يضعهم في عالم شبيه بعالم القارئ . وبطل Kafka سمي بالحرف الأول K ، والذي ربما يرمز إلى Kafka نفسه . وجويس استخدم أيضاً بعض الحروف مثل . H.C.E . وفولكتر في روايته الصخباً والعنف ، كان يستخدم الاسم الواحد لشخصياتين مختلفتين ، فكان يطلق اسم كونتين على الحال وبينت أخته ، ويطلق اسم كادي على الأم والبنت معاً . وكان الاسم يتبدل من شخصية إلى أخرى أمام عين

القارئ ، مثل قطعة السكر أمام أنف الكلب . إن القارئ ، بذلك ، يظل دائماً في حالة استنفار ، وبدلًا من أن يترك نفسه للأعمدة التقليدية تهديه طريقه ، أو إلى العادة تتعلق كسله ، يضطر إلى التعرف على شخصياته دون بطاقة<sup>(١)</sup> . وبikit غير اسم وشكل بطله في رواية واحدة<sup>(٢)</sup> .

والشخصية في إحدى روايات جريه ترفض أن تكون لها وظيفة محددة . مرة تكون كتاباً ، وثانية رساماً ، وثالثة مملاً ، ورابعة مربايا ، الخامسة دكتوراً ، وسادسة عميلاً لإحدى المخابرات . حتى جنسيتها لا تعرفها ، إن كانت فرنزية ، أو هولندية ، أو بريطانية<sup>(٣)</sup> .

إن الهدف هو إخفاء الشخصية ، التي ترفض كل بعد نفسي أو جسدي يقربها إلى القارئ ؛ فلا اسم ، ولا وظيفة ، ولا انتهاء . إن شخصيات سارتر غير شرعية ، وشخصيات دبورا تمثل إلى الضديات ، وشخصيات ساروت غير حقيقة .

ومن ثم ، نفر الأديب المبدع من علم النفس التحليل ، الذي يتبعن داخل الشخصية ، ويقدم أبعادها النفسية . وقد رفض المبدع كل « تكنيك » فني ، يقوم على هذا التحليل النفسي ، وفضل علم النفس الوصفي Descriptive Psychology ، تأثراً بآراء هو سرل وسارتر حول الاهتمام بالظاهرات .

إن الشخصية الجديدة صورة « للغريب » ، الذي لا يستجيب للمتغيرات الاجتماعية ، مثل روكانتان عند سارتر ، ومير سول عند كامي ؛ فكلماها إنسان متوحد لاطموج ، ولاقيم متعالية .

وكذلك الشخصية عند « جريه » ، دائماً في حالة بحث ، وهو بحث يخلق بنفسه دلالات نفسه : « هل للواقع معنى ؟ لا يستطيع الفنان الآن أن يجيب عن هذا ، وكل ما يستطيعه بعد أن يفرغ من عمله ، أن يدعى أن العالم قد أصبح له معنى . إننا لا نستطيع أن نؤمن بالنظام المتعال ، الذي كان يفرضه القرن التاسع عشر ؛ فنحن نؤمن بالإنسان الذي يستطيع أن يمنع العالم دلالته ، ومن خلال الأشكال التي يخلقها . إن البطل الجديد أكثر فردية من بطل بلزاك . فالمؤلف في الرواية التقليدية ، حاضر في كل شيء ، وعالم بكل شيء إنه يعلم ماضي الشخصية وحاضرها ومستقبلها ، ويعرف بواعتها الشخصية ، ويستطيع أن يتبع ببرود أفعالها . إنه باختصار إنه يحرك شخصوص رواياته . والعكس تماماً في الرواية

---

Towards a New Novel, P.58. (١)

Surfiction, P. 106. (٢)

Towards a New Novel, P.140. (٣)

الجديدة ، فالإنسان ، وليس المؤلف ، هو الذي يرى ويحسن ويتخيل ، إنسان محدود في زمان ومكان ، وله عواطف وانفعالات خاصة ، إنسان مثل كل إنسان ، والرواية لاتقدم شيئاً سوى تجربة هذا الإنسان»<sup>(١)</sup> .

وتفيد ساروت هذه المعنى . فتجربة الشخصية تحول إلى مغامرة خاصة ، وهي نقطة انطلاق للمؤلف والقارئ معاً ، يمارسان تجربتيهما الخاصةين . « إن الشخصية هجرت المعنى البلياكي ، الذي كانت تحاول فيه أن تقابض على الحقيقة . إن هذا المعنى يفترض في القارئ حالة كسل وخوف من الجديد ، إن القارئ اليوم يعرف أن الشخصية ليست سوى بطاقة ، يستخدمها لتصنيف مشاعره الخاصة . هو قارئ ناضج ، عرف جيمس جويس وبروست وفرويد ، وأدرك المعانى الدقيقة ، التي تميز بين شخصية وأخرى ، وتعطى لكل شخصية مسارها الخاص . إن الشخصية ذات وجود احتياطي ومحدود ، مجرد وجود اقتطع من النسيج العام ، الذي يضمننا جمعياً . لقد أمسك داخل الشبكة ، أى داخل الكون العام . والقارئ مثل الجراح الذي يركز على نقطة صغيرة ، وينسى بقية أجزاء الجسم . إنه يركز على حالته النفسية الجديدة ، وينسى بقية الحقائق العامة ، ومنذ أن أ:left المدرسة الموضوعية ، على أنه لا جدوى من حماكة الحياة ، أو إعادة خلقها ، لأنها تحتوى على تعقيدات كثيرة ، منذ ذلك الحين فضل القارئ أن يحصر طاقته ، في الافتراضات التي تبحث عن الحقيقة ، وأن يستخدم وسائله الخاصة ، لكنه يتبع الأسرار من المغالق التي أمامه ، لقد بدأ يشك في المؤلف ، وفيما إذا كانت مقرحتاه تستطيع أن يجعله يدرك الموضوع . إن الشخصية بدأت عصر الشك ، رافضة كل الحلول الجاهزة»<sup>(٢)</sup> .

### النصية

- ١٠ -

ويأتي النقد في العالم الغربي فيبارك هذا الوضع ، ويعلن «موت المؤلف» . إنه لا يأتي من فراغ ، فهو امتداد لفلسفة تضرب في بنية الحضارة الأوروبية . وهو يستخلص أحکامه من نهادج أدبية ، عند جيمس وبروست وجريفيه وساروت . لقد حرست في الفقرة السابقة أن أكثر من أقوال الأدباء ، وأن أشير إلى أعمال الرواية ، لكنه يدرك القارئ أن أحکام النقاد في العالم الغربي ، إنها تتأسس على فلسفة ونهادج ، ليست مستوردة من باب المباهاة ، والتلاعيب اللغطي .

Towards a New Novel, P.140.(١)

The Age of Suspicion, P.87.(٢)

إن جريمه في النص السابق ، حين يشبه المؤلف بياله ، إنها يريد أن يشير إلى مقولته نيشة ، وهي مقوله تعبّر عن لحظة تاريخية قديمة ، وعن حالة تاريخية جديدة .

وساروت ، حين تتحدث في النص السابق ، عن القارئ الذي يخلق الشخصية من جديد ، ولايتعامل مع شخصية جاهزة تفرض عليه الموقف ، إنها بذلك تشير إلى قارئ معين ، أو على حد تعبيرها إلى قارئ ناضج ، عرف جيمس وبروست ، وفهم الفرق بين الواقعية التي تحاكي الواقع ، والموضوعية التي تتحدث عن واقعها الخاص ، الذي يقتضيه من السياق العام .

إن موت الشخصية ، يعني اختفاء القيمة في الأدب . ويتأتى النقد عقب ذلك ، فيعد لهذا المعنى ، ويطرح مقوله «موت المؤلف» ، ويعنى بها اختفاء كل القيم التاريخية ، أو الاجتماعية ، أو النفسية ، أو حتى «الفنية» .

وأقول حتى «الفنية» لأنشئ بذلك إلى جماعة «الفن للفن» art for art sake ، التي ظهرت في القرن التاسع عشر ، وهى جماعة تحارب الخطابة وال المباشرة والعلة في الأدب ، ولكنها تحتفى بالقيمة الفنية ، التي تجعل من الأدب رسالة ، تطهر القارئ ، وتخفف من نوازعه الشريرة .

إن موت المؤلف يعني انتهاء عالم الميتافيزيقيات ، أى ماوراء النص ، وطرح النص كعالم مستقل بنفسه ، لا يعتمد على شيء خارجه .

ونكتب سوزان سontاج Against Interpretation كتابا ، تحت عنوان «منع التأويل» Susan Sontag تهاجم فيه فكرة القيمة في الأدب تحت أى مسمى ، وتنظر إلى النص كشيء قائم بنفسه لا يحتاج إلى تأويل من خارجه .

إن التأويل هو لعنة الثقافة على الأدب ، كما تقول سونتاج ، فهو يتهدى النص ويحوله إلى مقالة .

إن التأويل نشأ قديما ، بعد أن فقدت الأسطورة معناها . وأراد العلم أن يمنحها معنى جديدا فأولها . إنه لم يستطع أن يلغى النص ، فقد كان في القديم نصا مقدسا ، فحرره إلى معان آخر .

أما التأويل في العصر الحديث فهو أشد لعنة ، إنه لم يحترم النص ، ولم يبق على قداسته ، بل انتهكه وفرض عليه معانى عقلية بعيدة عنه . إن ماركس يقول النص لأغراض اجتماعية وصراعات طبقية ، وإن فرويد يقول النص من أجل تحليلات نفسية ، وكل منها يبتعد عن النص ليتحدث عنها وراءه .

وتضرب سونتاج مثلاً على لعنة التأويل من أعمال Kafka. فقد تعرض لعدة تأويلات، كل منها تضعه في جانب قد يختلف عن الآخر، ويُظهر Kafka بمظهر غريب.

فعلماء الاجتماع يرون في Kafka صورة للإحباط في عصر البروقراطية التي تسلب الذات حرمتها. وعلماء النفس يرون في أعماله عقدة بسبب الآب أو بسبب العجز الجنسي. وعلماء الدين يرون في رواية «القضية» صورة للعدالة الإلهية التي تتدخل في الوقت المناسب. ويررون في رواية «القلعة» حاولة للحصول على إذن لدخول السماء من جديد.

- ١١ -

إن اختفاء القيمة في العمل الأدبي، يفسح الطريق للاحتفاء بالنص كما هو، أي كعالم مكتف بذاته؛ قيمته فيه، وليس فيها يشير إليه من تلميحات خارجية.

وسونتاج في كتابها السابق تستخدم مصطلح "Transparence" وتعني به معاملة النص من الخارج، دون الغوص في الأعماق.

والتركيز على النص كبنية أو نسيج، لم يأت عند نقاد الحديثة في الغرب من فراغ، بل سبقته أعمال أدبية، تخلصت من الشخصية بمعناها البلزاكى، وحلت محلها شخصية أخرى، شفافة Transparency لاتشير إلى شيء خارج عالمها، ومنتهى كل دائم الزجاج المحمى، تستتر القارئ ليشكلها كما يريد، وفي الآن نفسه.

وبحين أقول «في الأن نفسه» فإن هذا يعني أنها لا تخضع لقوالب قد أحدثت في لحظة سابقة، بل هي تهياً لل قالب الذي يصنعه القارئ. وهنا يتضخم دور القارئ، ويتحول إلى متوج وليس إلى مستهلك، كما سنذكر حينما نصل إلى نتيجة الأخيرة تحت عنوان «مشاركة القارئ».

وتضرب سونتاج أمثلة لهذا النوع من الأدب الملمس من الواقع روایات Sarot.

إن روایة Marlereau هي عن شاب لا يتحمل أسبابه، يعيش مع حاله وخالته، ومع آخر يسمى Martereau. إن الشاب مشغول بعملية بحث حول الظروف Surrounded التي تحيط به وبتلك المجموعة التي يرتبط بها لأسباب لا يعرفها. والرواية تخلو من الحدث ، سوى حدث وحيد، وهو مشروع الحال بأن يشتري له بيتاً في الريف. ويخيل للقارئ في أول الأمر أن ماريتو قد خدع الحال في هذا المشروع، ولكنه يكتشف في نهاية الأمر أن هذه مجرد شكوك لا تستند على أساس. إن شخصيات الروایة لا يرتكبون حدثاً على الإطلاق. هم يتحركون ويخفون، ويرتجفون، وبدافع من التفصيلات التافهة ، التي تملئ بها الحياة اليومية .

ويلتمس كولر Culler أمثلته لهذا النوع من الأدب الملمس ، والذى يخلو، على حد تعبيره، من القصدية indeterminated Meaning يلتمسه في روايات فلوبير Flaubert فهى تخلو من الحقائق الثابتة ، وتحتفل اختلافا جذريا عن روايات بليزاك ، فيقول ، « لا توجد عند فلوبير فقرات كثيرة لاختنضاع للغرض الموضوعى ، ولا تتجدد معها العمليات التفسيرية »<sup>(١)</sup>. ثم يورد مجموعة من هذه الفقرات اللغوية ، التي تخلو من المعنى ، حتى المعانى التى يشير إليها فلوبير في بعض الأحيان ، كأن يوردها بطريقة عارضة وعشوانية ، وبصيغة المحاكاة الساخرة للعمليات التفسيرية في روايات بليزاك .

ويمكن أن نضيف إلى ذلك ماسبق أن ذكرته عن رواية « المحاوات » لأن روب جرييه ، والتى صدرت سنة ١٩٥٣ م<sup>(٢)</sup> .

فالرواية ، على المستوى الظاهرى ، تقليد ساخر لقصة « أوديب ». هي عن شاب يدعى « دلاس » أرسلته الحكومة كمبعوث للتحقيق في جريمة قتل ، وتنتهي الرواية وقد اعترف الشاب بالجريمة ، وبأن القتيل هو أبوه .

وتتناشر في الرواية إشارات إلى أوديب ، وإلى الألغاز التى يطرحها أبو المول ، وهناك صلات بين مدينة طيبة ومنزل الضحية .

وقد تعرضت هذه الرواية لinterpretations كثيرة ، نفسية وتاريخية وعقائدية ورمزية ، وووجد فيها البعض ظلاما جليمس جويس في روايته « يوليوس » ، وظلاما لسارتر في روايته « الغثيان »<sup>(٣)</sup> .

ولكن كل ذلك فهم قاصر للرواية ، ومجزئ لعلم جرييه ، وهو عالم يتميز بالتحولات ، والتمزقات ، وإنماك التسلسل التاريخى ، واستخدام الوصف في ذاته دون دلالة . « إن هذه الإشارات إلى القصص القديمة ، تختلط بإشارات إلى الرواية البوليسية ، فتعطى جوا مرعبا مأساة قدرية ، دون أن تحمل مغزى خلقيا ، أو تضمنها فلسفيا ، مما نجده في الأسطورة القديمة . إن جرييه يستخدم أسطورة أوديب كإطار فقط ، يصبح من البعث أن تستتبع منه مفهوما عن القدر أو غيره »<sup>(٤)</sup> .

والوصف عند جرييه يأخذ مفهوما مغايرا للوصف عند سارتر . فليس هناك صلة بين وصف دلاس لقطعة الطهاطم ، ووصف روكانثان بلجع الشجرة . فسارتر ، لايزال حريضا على الرمز وعلى التضمينات الثقافية ، أما جرييه فهو يهتم للوصف بذاته دون أى

(٢) انظر : « لطارات » (المقدمة) من ٥٤.

The French Novel, P. 120. (٤)

(١) literature against itself, p. 158.

Alain Robbe- Grillet P.16. (٣)

تضمينات . إن موضوعه قائم هناك يتحدى ، ويرفض أى معنى يعطيه له الإنسان . «وجريه نفسه كان واعياً بهذا الفرق المنهجى ، حين تحدث عن آخر النظر ، فهو قد يجلب الشيء إلى المقدمة ، ولا يعيده إلى مكانه من جديد ، كما في رواية الغثيان ، فيستأثر بالأهمية . وكان روكانثان يحس بذلك حين يمس مقبض الباب أو حين تقع عينه على قطعة حجر . أما النظر في الرواية الجديدة ، فيقتصر على وصف الأبعاد ، ويقف عند مدخل الخطوط ، ويدع كل شيء في مكانه»<sup>(١)</sup> .

وكان حلم فلوبير هو «بناء شيء من لاشيء». يقف وحده دون الاستناد إلى شيء» كما ذكر «كولر» في كتابه عن فلوبير.

وجريه أيضاً يطمح إلى أن يتحول الأدب إلى بناء منه فيه ، لا تعتمد قيمته على الإحالات إلى شيء خارجه .

و هنا ، تأخذ قضية الالتزام عند جريه مفهوماً جديداً ، إنها وعي من المؤلف بمشكلات لفته ، ومحاولته للتغلب على هذه المشكلات . إن الالتزام الوحيد هو بالأدب . لا يوجد شيء آخر . قبل أو خارجي . وسواء كان سياسياً أو اجتماعياً أو نفسياً . كل شيء يأتي من داخل الأدب ، لاشيء فرقه ، لا يقين ، وليس لدى الكاتب ما يقوله ، ولكن لديه طريقة للقول ، هي مشروعه ، وهي عمله ، وهي التي قد أصبحت مضمونه .

و هنا يمكن أن تُحمل إشكالية المضمون والشكل كما يرى جريه ، وهي ثنائية حديث في عهد الرأسمالية التي تؤمن بالحقائق الثابتة ، وفي المعسكر الشرقي الذي يوجه الأدب لخدمة المادة والمصنوع . وحين سُئل أحد الروس عن الشكلية ، أشار ساخراً إلى الحمار الوحشى ، وقال : هذه هي الشكلية ». وتلك سخرية لامرير لها ، وتدل على سوء فهم . فالحمار الوحشى شيء قائم بذاته . إنه موجود وكفى . وكذلك العمل الفنى هو شكل حتى قائم بذاته ، لا يحتاج إلى تعليل . إنه كالحمار الوحشى لا يحتاج إلى انتشار ، وإلا فقد وجوده .

إن العمل الفنى إنما يقاس بشكله فيما يؤكده جريه . فلو جلأت إلى رواية «الغريب» ، وحوّلتها من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب ، لفسدت الرواية ، واختفى عالم كامى . إن الفن ليس ورقة مذهبة تلف بها قطعة بسكويت ، إن المقوله القديمة : «فلان لديه شيء يقوله ، وقد قاله بطريقة جيدة» ، هي مقوله خاطئة ، وأفضل منها أن تقول : «كيف قال ذلك؟»<sup>(٢)</sup> .

إن هدف جريه أن يؤسس روايته على السطح . فالأشياء في أماكنها ، والناس في أماكنهم هو موضوع روايته . إنها عبارة عن تجربة الإنسان المباشرة مع ماحوله ، دون أن يتستر خلف الطرق التحليلية أو الميتافيزيقية أو النفسية . إن الرواية ، في ظنه ، لم تعد وحيا

سماوياً، بل هي مرتبطة بالأرض، ولم نعد ننظر إلى العالم بعين الكاهن أو العالم ، بل أصبحنا ننظر بعين الرجل الذي يمشي في مدitiته ، لا يهتم بأى شيء آخر، عدا المنظر الذى أمامه .

حرضت على ابراز كثير من المسائل التطبيقية ، لشرح فكرة العمل الأدبى كنسيج ، وهى فكرة تتخذ عناوين من كاتب الى كاتب ، ولكن الجميع يتلقون على معاملة النص كما هو (is it) ، أي كوجود منه فيه ، وليس كوسيلة الى أهداف خارجية .

وهذه الفكرة قد استنتجها النقد الغربى ، كما رأينا ، من تطبيقات عديدة ، تمت لتشمل ساروت ، وفلوبين ، وجرييه ، وكامي ، وسارتر ، وغيرهم ، وهى تطبيقات مثيرة للجدل ، الذى ينبع للفارق الدقيق بين كل عمل وعمل ، وكاتب وكاتب ، ومذهب ومذهب ، كهذا الفرق في الرصف بين رواية « المحارotas » ورواية « الغياب » .

- ١٢ -

إن التركيز على الشكل يعتبر أمراً لافتاً للنظر في مسيرة النقد الغربي ، لأنه نقد يركز على المضمون بالدرجة الأولى .

ولست أسوق هذا الحكم العام تخميناً من عندي ، ولا ادعاء بأننى أحبط بمسيرة النقد الغربى في سياقها التاريخي العام . ولكن حكم استنتاجه من واقع اعترافات الحداثيين في العالم الغربى ، الذين يرون في فكرة الحادثة ثورة ، تفصل بين مرحليتين تاريخيتين ، أو كما يطلقون عليها ، نقلة جذرية break through تقع في مفترق طريق ، يفصل بين عهد يركز على المضمون ، وأخر يركز على الشكل .

سونتاج مثلاً في كتابها السابق ، ( P. 3 ) ، ترى أن نظرية المحاكاة التي سيطرت على الفكر الإغريقي ، وانتقلت إلى الفكر الأوروبي هي المسئولة عن توجيه الأنظار إلى الاهتمام بالمضمون على حساب الشكل . وعلى الرغم من أن هذه النظرية لقيت المراجعة من بعض النقاد في العصر الحديث ، من كانوا يرون أن الفن ليس محاكاة ولكنه تعبر ذاتى ، على الرغم من ذلك فقد ظلت هذه النظرية تفرض سلطتها ، وظل الاهتمام بالمحتوى يفرض سلطته أيضاً ، وخاصة عند من يعنون بالإجابة عن سؤال ماذا يقول المؤلف .

ومن هنا ، فإن سونتاج ترى (P.12) أن مصطلحات النقد القديم مستمدّة من فكرة المحاكاة ، وبفكرة المكان Spatial عند الإغريق ، وهذا هو السبب في أننا نملك مصطلحات حول الفنون المحددة بالمكان ، أكثر من المصطلحات حول الفنون المحددة بالزمان .

وهي تدعى إلى لغة جديدة للنقد تحرر من المكان والمحاكاة، وتتوجه إلى مخاطبة الحواس دون الغوص في الأعماق، لغة لا تركز على المضمون، ولا تخضع للمحتوى الثقافي، لغة تناطح الحواس وتدرّبها على الاستماع المباشر بالنص، فتقول (P. 13) .

«إن أول شيء نحتاج إليه هو أن نركز على الشكل . لأن التركيز على المضمون يثير الرغبة في التفسير. ومن هنا ، فنحن نحتاج إلى قاموس لغوي يركز على الشكل ، ويصف أكثر مما يحكم ... إن حواسنا مرتبطة كثيراً بالثقافة ، والت نتيجة خسارة فادحة للتجربة ، التي تصافح فيها الحواس الأشياء وجهاً لوجه . إن الحياة المعاصرة تسعى إلى قدراتنا الحسية . والواجب أن نسترد مِنَ الْأَنْ حواسنا ( وعلى النقد أن يساعدنا في ذلك ) ، يجب أن نتعلم كيف نرى أكثر ، ونسمع أكثر ، ونحس أكثر . إن واجبنا لن يكون في أن نقبس على المحتوى ونستخلصه من الشيء ، بل في أن ننظر إلى الأشياء كما هي قائمة . واجبنا لا نركز على المحتوى ، حتى لا يصرفنا عن رؤية الشيء في حد ذاته . إن لغة النقد المعاصر ينبغي أن تربينا كيف يكون ماهو كائن ، بدلاً من أن تهتم بالكشف عما يعنيه هذا الكائن . نحن نحتاج إلى «حسية» الفن ، أكثر مما نحتاج إلى تفسيره» .

فالتركيز على الشكل ، إذن ، هو فكرة لافتة للنظر ، و تستحق التحليل في مسيرة الحضارة الغربية ، التي صرفت جل اهتمامها إلى التركيز على المضمون والمحاكاة والمكان .

ومن هنا ، نجد الغربيين يختلفون كثيراً بتلك الحركات التي تركز على الشكل ، من أمثلة الفن للفن ، والشكلية الروسية ، والنقد الجديد ، والحداثة ، وما بعد الحداثة ، والبنائية ، والأسلوبية ، وغير ذلك من حركات مشابهة ، تهتم بها كتب النقد ، ويعتبرونها فتحاً جديداً في مسيرة الحركة الأدبية .

### مشاركة القارئ

- ١٣ -

إن التركيز على العمل الأدبي كمادة غفل تقدم لقارئ ، لكن ينطوي عليها مشروعه ، يفتح الطريق نحو التبيّنة الأخيرة في المقوله الثلاثية ، التي يؤدي بعضها إلى بعض (موت المؤلف ← إحياء النص ← مشاركة القارئ) .

إن مشاركة القارئ مقياس نقدى حديث ، مختلف عن المقياس التقليدى ، الذى يتحدث عن استجابة القارئ ، أو اندماجه فى العمل الفنى .

وسواء كان المقياس يعني مشاركة القارئ أو استجابته، فإنه في كلتا الحالتين متتبع من أعيال أدبية سابقة ، تفرضها لحظتها التاريخية المعقّدة، ويتأتى النقد بعد ذلك كله فيستخلص قضاياه بصورة مبررة، وتعتمد على تطبيقات أدبية .

فقد كان العمل الأدبي الكلاسيكي يقدم جاهزاً، تبدو عليه بصمات المؤلف صاحب الحق ، الذي يحاول أن يعرض أفكاره مسلسلة ، وأن يقنع القارئ بهذه الأفكار، ويلجأ إلى عناصر المذاق المختلفة والتي يسميها الحيل الفنية ، التي تهدف إلى «دمج» القارئ في الجلو العام ، وتحويله إلى متلقي يحسن الدرس تماماً .

ثم بزرت أعماله خالفة تهدف إلى مشاركة القارئ . وبث الوعي داخله ، وتغيرت أساليبه الفنية . فلم تعد تعتمد على رسم الموقف الخادع الذي يدفع إلى الاستنامة والتلقى ، وتتوقع الانتقال من السبب إلى المسبب ، أو من الشبيه إلى شبيهه .

وأخذت هذه الأعمال الطبيعية تثبت في طريق القارئ ألغاماً كثيرة ، تجعله يسير في طريقه وهو دائم التنبه ، يحاول أن يتبين موضع قدميه ، وأن يكتشف الألغام ، وأن يكتشف طرقه الخاصة للإفلات من شراكها .

قد يقطع المؤلف السرد ، وقد يستطرد إلى موضوع آخر ، وقد يتقلّل انتقالاً عشوائياً ، وقد يظهر غير ما يطعن ، وقد يخلط الحقيقة بالخيال ، والتمرير بالتصوير . وقد يقدم جلاً مقطعة ، أو أماكن بيضاء ، أو نقاطاً ، أو علامات تعجب . ولكن ، في كل ذلك وغيره ، يحاول أن يقاوم فكرة «السوق» عند القارئ ، والانتقال من السبب إلى المسبب ، أو من النظير إلى نظيره .

إن المجموعة القصصية «لقطات» *Snapshots* لalan Robe Gribey ، يمكن أن تقدم لنا صورة لهذا النوع من الأدب ، الذي يعرض نفسه أمام القارئ ، ويغيره لكي يشكله من جديد .

لقد قلت عن هذه المجموعة بالحرف الواحد ما يلى :

«تقدّم لنا هذه القصص العالم ، وكأنه في بداية تكوينه: طبيعة ، وأرض بكر ، وبرك ، ومستنقعات ، وغابات ، وحياة لم تمتّد إليها بد إنسان ، كل المفاهيم ، وكل الإنجازات ، وكل الصناعات قد سقطت ، وعادت الحياة إلى بدء التكوين ، تستحدث الإنسان على معرفة الأسماء ، وكأننا إزاء آدم من جديد ، يبحث ، ويستكشف ، ويعطى المسميات رموزها .

قصة «الطريق الخاطئ» وصف لمنطقة طبيعية بكر ، أمطار ، ونباتات ، وظلال . كل شيء يغير بالاكتشاف . وفجأة يظهر إنسان ، وكأنه يأتي إلى الدنيا أول مرة ، يتلقى أشعة

الشمس ، يفحص المكان ، يكتشف أنه أخطأ الطريق ، فيعود إلى الغابة من جديد.

وقصة «طريق العودة» وصف لصخور ، وبرك ، وطحالب ، ومزالتق ، وأحجار. إنهم ثلاثة يودون العودة إلى الجزيرة فلا يستطيعون ، لا تواصل بينهم ، يلقى أحدهم بالجملة سريعة ، إنه لايسأل ولايتظر الجواب ، ولايدور بينهم حوار. إنها مجرد جمل ، تبني عن عالم مستقل ، أكثر مما تدعوه إلى الاتصال. كل جملة جزيرة قائمة بنفسها. يظهر لهم شخص على قارب ، يركبون معه ، يكتشفون أنه أصم يجذب بهم في الطريق الخاطئ .

ماذا يعني عنوان «الطريق الخاطئ» ، هل يعني حكمًا تقويميا من المؤلف؟ وهل تمثل الجزيرة هدفاً مقصوداً؟ وهل يرمي الرجل الأصم إلى فقدان التواصل ، أو جحيم الآخر؟ أسئلة ليس من السهل الإجابة عنها ، لأن جريمه نظرياً يرفض آلية تضمينات لقصصه. إنه يقدمها كعالم مستقل قائم بنفسه<sup>(١)</sup> .

وأخذ النقد يساير هذه الأعمال الأدبية ، ويقنن لطريقتها الجديدة ، التي تدفع القارئ إلى اكتشاف المجهول ، وبناء مشروعه الخاص ، الذي قد يختلف عن مشروع غيره ، بل قد يختلف عن مشروع المؤلف نفسه ، لأن مبدأ موت المؤلف قد أنسحط الطريق أمام اجتهادات أخرى .

يذكر «فيش» أن النقد الفعال «هو الذي يخلصني من فكرة أن أكون على صواب ، ويطلب مني فقط أن أكون مهتماً interesting<sup>(٢)</sup> ». وهو يعني بذلك أن النقد القديم الذي يتطلب معنى تفسيرياً ، يتحمل الصدق أو الكذب قد انتهى دوره. لم يعد الناقد مهتماً بالبحث عن معنى جاهز ، ولكن يكفيه أن يثير اهتمام القارئ ، ويدفعه إلى البحث عن «استراتيجيته» الخاصة. وقد تختلف هذه الاستراتيجية عن نية المؤلف ، وقد تتعدد الاستراتيجيات ، فالامر متترك لنا بأن نختار ما يشيرنا من بين هذه الاستراتيجيات.

ويؤكد «كولر» هذه الفكرة ، ويرى أن السؤال عما يحمله الأدب من دلالات سؤال قد انتهى دوره ، ولم يعد مبرراً منذ أن فقدت نظرية «المحاكاة» سيطرتها على العقل الغربي. وحلت محلها نظرية «اللامتشيل» التي نمت على يد الشكليين. وبخلاف الرواية التي تقوم على المحاكاة ، أصبحت هناك الرواية ، التي تقدم بناء Structure ، يحتوى على مستويات عديدة ، وتدفع القارئ إلى أن يبني مستوىه الخاص .

(١) لقطات : من ٦٣ (المقدمة) .

The Novel Today, P.48.(٢)

وأصبح النقد الجديد يضخم من دور القارئ ، و يجعله لا يقل أهمية عن دور المؤلف نفسه ، لأن القارئ يصنع عالمه بنفسه ، ويتحول إلى مشارك ينطلق من موقع المسؤولية والمشاركة في صنع العالم الفني . إنه لا يكتفى بدور الملقى ، فلا يترك نفسه لكي تندمج في عالم المؤلف ، وفي خدر الذيد .

- ١٤ -

ولكن فكرة «مشاركة القارئ» توغل إلى أبعد حد ، فيتحول العمل الفنى إلى معميات ، بحجة أن القارئ هو المسئول وحده عن كشف هذه المعميات . أما المؤلف ، فلا يقدم شيئاً ، بل هو يفصل القارئ بعيداً عن نيته .

قد تفهم فكرة موت المؤلف ، على أساس إلغاء المفاهيم الاجتماعية والنفسية ، وكل ما هو داخل تحت كلمة «القيمة» ، وهى فكرة ليست مراده في حد ذاتها ، بل لأنها تفتح الطريق لعالم النص كوجود مستقل .

إن النص له وجود ، وإن فقد مبرره ، وهو وجود يقدم كاقتراح متواضع من المؤلف ، أي كلبة أولى ، تقدم أرضية ينطلق منها المؤلف والقارئ معاً . وللقارئ أن يقبل هذا الوجود ، وأن يرفضه . فحريته متاحة ، شريطة إنما تؤدي هذه الحرية إلى إلغاء النص كوجود .

وهذا ماحدث فعلاً في بعض الأعمال الفنية ، التي اندفعت مع فكرة مشاركة القارئ إلى أقصى الحدود ، حتى تحولت حريتها إلى فوضى .

ويمكن أن نضرب مثلاً على ذلك بما يسميه «لودج» «بالنهاية الخادعة False ending (١) ، والتي لاتساهم في كشف المعميات كما هو الحال في النهاية المفولة close ، أو تشير إلى طريق من عدة طرق كما هو الحال في النهاية المفتوحة open ، بل إنها تعمي القارئ وتبعده عن وجود العمل الفنى كنص مقترح .

فالكاتب «سبارك Murial Spark» في روايته «لا إزعاج Not to Disturb» (عام ١٩٧١م ) ، يحاكي الرواية البوليسية بطريقة ساخرة (mock) . إن الصحافة تتحرك من أجل جريمة قتل ، والإعلام يستعد ، والتقارير تعتقد ، في الوقت الذى نجد فيه الزوج والزوجة وعشيقها ، لايزالون يتناقشون في حجرة المكتب . وفي النهاية ، يكتشف الخادم أن سادته لايزالون يعيشون في عصر النفيسيات ، فيعدم اثنين منهم لأنهما غير مناسبين للأحداث القصة ، والطبيعة في الخارج تهدى بصواعقها الناقمة .

وفاولز John Fouwes في روايته «عشيقه الضابط الفرنسي» - The French Lieute-nants Woman (عام ١٩٦٩م)، يقدم لنا نهايات عدّة، ويطلب منا أن نختار واحدة. وبارت John Barth، يشير سلسلة من النهايات في روايته «ضياع في مدينة الملاهي» Lost in the Funhouse (عام ١٩٦٨م). ثم يختار واحدة من النهايات، تبدو سخيفة وغير معقولة، بل إنه في روايته «العنوان» Title لا يحاول أن يتذكر أية نهاية على الإطلاق. «إنها توشك أن تنتهي. دع الخل يأتي بلا توقع، بلا ألم إن كان ممكنًا، سريراً على الأقل ، ولكنك حاسس. دعه يأتي الآن، الآن». .

أما بروتيجان ، فإن الفصل قبل الأخير في روايته «صيد السمك في أمريكا» ، يضعه تحت عنوان «مدخل لفصل المايونيز» ، ويقول عنه : «إنه يعبر عن حاجة ملحة لكتاب يتهى بالكلمة مايونيز Mayonnaise ». وفعلاً أنجز هذا الفصل تلك الرغبة. ولكن المؤلف يضيف فصلاً آخرًا ، عبارة عن نسخة طبق الأصل من خطاب «من الأم ونانسي إلى فلورانس وهارف». وهذا الخطاب يتهى بملحوظة : «نأسف ، فقد نسيت أن أعطيك Mayonaise (هكذا بخطأ هجائي) ». إن الفصل قبل الأخير قد حقق حاجة المؤلف، ولم يكن فيحقيقة أمره سوى طريقة تعسفية لكتاب ينهي الفصل بهذه الكلمة. أما الفصل الأخير (الخطاب) فلا صلة له على الإطلاق بأحداث الرواية. حقاً، إن الملاحظة تختلط في حروف الكلمة ، ولكن المؤلف كان قد نقلها من نسخة طبق الأصل .

- ١٥ -

إن المقوله الثلاثية تكاد تلخص آراء الحداثين . التي يتدخل بعضها في بعض . وهي مقوله تبدأ من موت المؤلف (كمرسل)، لتنتهي إلى مشاركة القارئ (كمرسل إليه) ، عبر وسيط مشترك وهو النص (كوسيلة) .

وارتبطت هذه المقوله في مجتمعها الغربي بظروف تاريخية ، وعوامل اقتصادية واجتماعية وسياسية . وقد أفضت كتب النقد الغربية في الكشف عن هذه الظروف ، حين تحدثت عن الرواية الأمريكية ، أو عن الرواية الجديدة في فرنسا ، أو عن الحداثة ، وما بعد الحداثة ، وغير ذلك من ظواهر أدبية وفنكرية ، لم تأت طارئة كالنبات الشيطاني ، بل جاءت نتيجة عوامل كثيرة ، تفاعلت عبر ظروف زمنية ، فانتاجت تلك الظواهر.

والباحثون قد يختلفون في كمية هذه الظروف ، ولكنهم جميعاً يتفقون على أنها تعود في جملتها إلى بنية المجتمع الغربي ، وترتبط برؤى الفلسفية ، وحركاته الاجتماعية والتاريخية .

وقد رأى ريتشارد بالمر Richard Palmer أن الخداثة هي انعكاس للمجتمع التكنولوجي ، وتعبير عن ميله للسيطرة. إن النص يصبح عند الناقد موضوعاً، يقتضي تجربة ذهنية يعمل فيها بمفرده. وخلال الشيء المعطى له. فهو ينتهك النص ، ويمثل شكلاً من أشكال الاستبداد ، وانعكاساً لإرادة السيطرة ، التي تبدو عند التكنوقراطيين والشراح العلميين ذوي النظارات التبعية ، فضلاً عن أنه يعامل النص بمحدودية تفرضها الروح العلمية ، التي تعالج الأشياء بحياد وبرود ، وتوقف الحياة فيها.

وتأثر النقد الجديد بالروح العلمية السائدة شئ . ردد كثير من النقاد من أمثال لويس كامبف Geoffrey Louis Kompf وريتشارد بويرية Richard Poirier وجفري هارقان Hartman سادت المجتمعات الغربية ، ورأى في تسيطراً للتجربة الإنسانية ، وانعكاساً للثنائية الديكارتية (الموضوع والذات) ، تماماً كما فعلت الشكلية الروسية Formalism والبنائية Structure . ثم رأى أن تنظر إلى الأدب كتجربة وليس كموضوع ، تماماً كما نظر إلى الكائن البشري كإنسان وليس كشيء .

أما إيريس ميردووك Iris Murdoch ، فهي تركز على صورة الإنسان في العالم الغربي ، والتي أدت إلى هذا الاتجاه الجديد في الأدب والفن ، فإن فلسفة هيوم دراسة والمنطق الوضعي قد جعلته عقلانياً وحراً ، وسيداً لكل ماحوله ، ومسئولاً عن كل مايفعله. لاشيء يعلوه ويتجاوزه . وأصبحت لغته أداة لاختياره ، ودالة على مايفصله ، ومؤشرًا إلى اتجاهاته العملية ، وذابت حياته الداخلية في أفعاله و اختياره وعقائده ، والتي هي نتيجة أفعاله . أما قضيابه الخلفية ، فهي تعود إلى مواقف عملية ، تكونت نتيجة قراراته هو ، وليس من إملاء سلطة خارجية . إن الكلمة التي تتردد هي « هذا حسن » Good ، أو هذا صواب right . وهي كلمة متزرعة من قراراته ، وليس من إملاء سلطة لاهوتية . وصورة الإنسان في فرنسا لاختلف عنه في إنجلترا . فالذات عند سارتر تبدو حرة ، وقائمة بنفسها Solitary ، فلا يوجد واقع متتجاوز . فعل جانب ، توجد الرغبات والأهواه والعادات الاجتماعية ، وعلى الجانب الآخر ، توجد الإرادة . إن كثيراً من الماركسيين يرون أن فلسفة سارتر تمثل نظرية العالم الحر حول الذات .

إن مثل هذه التعليقات تمثل الخلفية الحضارية لنقد الخداثة ، و يجب أن تؤخذ في الاعتبار ، عند مناقشة هذا النقد . فالآفكار ليست كتلة حديدية يمكن نقلها من بيته إلى بيته . إنها نتيجة تفاعل وظروف متداخلة ودون إدراك هذه الخلفية الحضارية ، لايمكن فهم هذا النقد حق الفهم ، لأنها تبدو حيتنة مقطعة من سياقها العام .

## تناقض مصطلح الموضوعية

- ١٦ -

ولم تقبل أفكار الحداثة على علاتها في العالم الغربي ، خاصة بعد أن تعالت أصوات تتقدّم مسيرة الحضارة الأوروبية ، وتحفّف من التزعة « الفاوستية » المسيطرة على تلك الحضارة ، وهي نزعة تضخم من دور العلم على حساب المطالب الأخرى ، وتوقع في قدر من الإحساس بالعبث ، دفع الدكتور فاواست في النهاية إلى أن يضيق بعلمه ، ويبيع نفسه للشيطان عن أن يسترد ذاته المفقودة .

إن فكرة الطبيعة الموضوعية للأدب ، وتحوله إلى علم يشبه علوم الطبيعة ، تعرضت لانتقادات كثيرة من مختلف التيارات .

فهي تنتهي عند بروس فرانكلين إلى شكلية جافة ، ويصبح النقد على حد قوله ، مثل النعامة تخفي رأسها في الرمال ، وتعجب بالصلات الشكلية بين الذرات .

والوجودية ترى في هذه الفكرة امتداداً للثنائية الديكارتية التي تفصل بين الذات والموضوع ، فالقول بموضوعية النص يشطر الأديب إلى شطرين : الذات والنص ، وهذه الثنائية عند ديكارت هي التي أفسدت تقاليد الفلسفة التجريبية .

وريشارد بالمار يرى أن فكرة الموضوعية تحول الأدب إلى شيء بارد ، وأن استعارة المناهج الطبيعية لا تصلح لعالم الأدب . فالعلم يقطع الخزينة من سياقها العام ويوقف الحياة فيها ، والأمر كذلك مع فكرة الموضوعية في عالم الأدب تحول النص إلى شيء بارد ، وتنسى أن النص في حقيقته هو صوت إنساني يأتي من الماضي ، ولا يمكن اقتطاعه من سياقه . إن الحوار ، وليس التشريع ، هو الذي يستطيع أن يجعل عالم الأدب يفضي بأسراره .

وجوفري هارقان يرى أن هذه الموضوعية ، تجمد اللغة المتغيرة والعصبية ، وتحوّلها إلى إطار ثقاف جامد . وهو يتفق مع بالمار ، في أن هذه الفكرة تمثل شكلاً من أشكال الاستبداد ، وتعكس رغبة التكنولوجيين في السيطرة ، ويؤدي هذا بالناقد إلى أن يخسر الصلة الحميمة مع الأشياء في لغتها الحقيقة .

أما النقاد المسيحيون ، فقد رفضوا هذه الموضوعية ، من منطلق المبدأ المسيحي « الخطيئة الكبرى » Original Sin ، ووجدوها عرضاً من أمراض الغرور البشري ، الذي يشق ثقة كبيرة في المنصر الإنساني ، ولا يمكن الخد من هذا الغرور إلا بالعودة إلى ما يسميه « هالم I.E.Hulme بالملقى الديني ، واستعادة الفردوس المفقود .

وبعد أن يناقش « جراف » هذه الآراء السابقة ، يرى أن الجميع يتتفقون على أن هذه

الموضوعية هي انعكاس للذهنية التكنولوجية في عالم الغرب ، مع حاجتها الملحقة لتحويل العالم إلى موضع . ثم يربط بينها وبين فكرة إلبيت «اللاشخصيات» Impersonality . القصيدة ، وهي تؤدي إلى سقوط الحس الإنساني أمام تحديات العلم والتكنولوجيا<sup>(1)</sup> .

- ١٧ -

ويذكر «جراف» أن مصطلح «الموضوعية» ، مختلف من موقف إلى موقف ، وأن هذا الاختلاف قد يصل إلى حد التناقض ، بما يلقى ظلاماً من الغموض على هذا المصطلح . ففي مقابل هؤلاء الذين يحولون الأدب إلى مجرد حامل رسالة ، فإن الموضوعية تفيد أن الأدب لا يرتبط بالمضمون ، ولا يعتمد على الماهية ، وأن قيمته فيه . فهو لا يعني ولكن يوجد ، وهو لا يقرأ كشرح للعالم الخارجي ، وإنما يقرأ كبناء معناه متibus فيه ، لا بما يحيطه من إشارات إلى العالم الخارجي .

وفي مقابل هؤلاء الذين يبردون الأدب من أية قيمة جادة ، فإن هذا المصطلح يتحول إلى الصد ، وتصبح الموضوعية مطابقة لما يسميه «بروكس» Brooks — متبوعاً آراء إلبيت — بحقائق التجربة ، وهي حقائق لا تلتمس إلا في الواقع الخارجي .

فالموضوعية ، إذن ، شيء غامض ومتناقض ، مرة تقطع صيتها بالعالم الخارجي ، وتحول الأدب إلى عالم مستقل ، وأخرى تبحث عن حقائق في العالم الخارجي ، تعيد للأدب احترامه .

- ١٨ -

ويمارس «جراف» أن يخفف من سطوة «الموضوعية» ، فيطرح معها مصطلحاً آخر وهو «التجربة» experilence ، وهو مصطلح ينظر إلى الأدب كعملية متحركة ، كحدث درامي ، كتجربة ، وغير ذلك من الكلمات تحتوى على حرفة ، ولا تقل في الأهمية عن كلمات ساكنة مثل البنائية أو التشريحية أو السياق اللغظي . ومن هنا ، فإن الناقد البنائي بروكس Brooks يتحدث عن الشعر باعتباره تجربة حية ، أكثر مما هو تجريد ساكن لهذه التجربة .

إن الأفكار والمصطلحات يجب أن توضع في صورتها الكلية وفي لحظتها التاريخية ، فينظر إلى المصطلح مع ما يneathه أو يخالفه ، بدلاً من اقتطاعه من السياق العام ، وتركيز الضوء عليه ، فيضخم من دوره .

إن التركيز على فكرة الموضوعية وحدها ، يحيطها إلى سرطان البحر الذي يفترس حتى

نفسه . وإن وضع هذه الفكرة مع توازن لفكرة أخرى ، وهي التجربة ، يقترب بالناقد من الطبيعة الخاصة للأدب ، ويختلف من الاعتراضات التي رأيناها في الفقرة رقم / ١٦ .

إن هذا العصر هو عصر الأنماط الثقافية ، كما يقول لووج (١) ، فلا نستطيع أن نصفه بالعصر الكلاسيكي ، أو الرومانتيكي ، أو الواقعى ، أو حتى عصر الحداثة . فالمذاهب والأشكال والأنماط تتدخل فيه وتعايشه ، وليس من المطلوب أن يتبنى الناقد كل هذه المذاهب ، بل المطلوب حتى لو تبني إحداها ، أن يدرك السياق العام ، حتى لا يختلط الشيء ونقضيه .

- ١٩ -

ذلك هو الإطار الذى يمكن أن نقدم من خلاله أفكار الحداثة ، وهو إطار يؤخذ ككل في ظروفه التاريخية والحضارية ، ونتائجها الفكرية والفنية .

فهي أفكار تضرب إلى بنية الحضارة الأوروبية ، وهي حضارة تردد إلى جذور إغريقية وثنية ، تمرد على صورة الإله في تراها ، وتراه يخد من انطلاقه الإنسان ، وتفترض صراعاً أو تعارضًا بين الإله والإنسان ، ولا يمكن للإنسان أن يواصل مسيرته ، إلا إذا فك قيوده ، وأعلن موت الإله .

إن فكرة «موت المؤلف» ليست هي مجرد جملة تلقى للمباهاة ، ولكنها جملة تغير وراءها تداعيات فلسفية ، وترتد إلى جذور الحادثة ، وتؤدي في النهاية إلى اختفاء القيمة ، وتحويل النصر إلى شكلية ميتة .

وفكرة الاحتفاء بالشكل تلاقى اهتماماً شديداً في هذه الحضارة ، لأنها تعتبر نقلة جديدة في مسيرة الحضارة ، التي أنهكتها الفلسفة ، وتحولت الأدب إلى جدال حول المضمون ، ودفعته إلى أن يحاكي نهاذجه ، ويتحول إلى صورة من أصل ، مثل تلك الظلال في كهف أفالاطرون ، قيمتها بما تشير إليه من حقائق خالدة خارج الكهف .

أما مشاركة القارئ فقد تضحمت ، وتحول القارئ إلى إله مستبد ، إذا سمحنا لأنفسنا باقتباس التعبيرات الأخادية ، ومن باب المشاكلة على أساس أن التمرد على الإله في فكرة «موت المؤلف» ، قد أدت إلى إله جديد ، يتمثل هذه المرة في صورة القارئ ، استجابة لتلك التركيبة الوثنية التي تبحث دائمًا عن إله من صنع نفسها ، إن لم تجده في المؤلف وجدته في القارئ

## النقد العربي والتنمية

- ٢٠ -

وليس الأمر كذلك في الحضارة العربية الإسلامية ، فالإنسان هو خليفة الله في أرضه . يمشي في مناكبها ، ويعطى الأشياء مسمياتها ، ويعيش تحت رعاية الله دون صراع أو عداء . وفكرة المحاكاة لم تلعب دورها الكبير في تاريخ الأدب العربي ، حتى يمكن أن تضمجم المضمون ، وتحول الأدب إلى جدل وفلسفة ويبحث عن نموذج وأصل .

وظهرت هذه الفكرة بعد الترجمة من الإغريقية ، محصورة في مجموعة من الفلاسفة ، يفكرون أسرار أفلاطون وأرسطو ، وينقلون مصطلحاتها دون فهم ولا تطبيق ، ويعيشون فيعزلة عن الأدب والجماهير .

- ٢١ -

وبقي الأدب العربي أدب شكل بالدرجة الأولى .

كان الشاعر الباحث يوغل في الصحراء ، ويقتصر على الطبيعة . لا لكي يضيع فيها ، أو يتلمس عندها نموذجه ، بل لكي يتغلب عليها ، ويتنصر على حيرها وأيتها وذئابها ، ويعود في النهاية متصرراً بنفسه ، مفتخراً بقدراته ، حاملاً معه صيده .

وكان للشعر قوانينه الخاصة ، وطبيعته الخاصة ، لا يتلمس صدقه من الواقع ، ولاطبقها لنموذج في الخارج ، ولكن صدقه يتلمس من داخل القصيدة ، ومن قوانينها الخاصة .

وجاء النقد فبارك هذا الجانب الشكلي الذي يركز على عالم النص ، دون أن يربطه بعالم الواقع . وحين دارت معركة بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى ، مال النقد إلى كفة اللفظ .

إن الصفة الممتازة في تاريخ النقد العربي ، يؤثرون جانب اللفظ . فالمعنى ملقاة في الطريقة ، والألفاظ سبيلها سبيل الصيغ والتوصير ، ننقل المعانى من كونها مادة « خام » يتلمسها كل إنسان ، إلى عالم الشعر والتخيل . قال بذلك ، بطريقة أو بأخرى ، الجاحظ<sup>(١)</sup> . وقدامة بن جعفر<sup>(٢)</sup> ، وابن خلدون<sup>(٣)</sup> ، وابن سنان الخفاجي<sup>(٤)</sup> .

(١) الحيوان : ١٣٢ / ٢ .

(٢) نقد الشعر: ص ١٠١ .

(٣) المقدمة : ص ٥٢٨ .

(٤) سر الفصاحة: ص ٦٣ .

والنقد العربي حين يركزون على النص ، لا يبحثون عنها وراءه من دلالات اجتماعية أو نفسية ، ولكنهم يدرسونه كتبسيج أو صنيع أو تصوير أو نقش أو رسم ، أو غير ذلك من مفردات وردت في كتابهم ، وكلها ترکز على جانب المتعة في النص ، دون أن يشارك هذه المتعة إسقاطات فلسفية أو نفسية أو اجتماعية ، مما يهدى انتهاكا للنص بالتبير الحديث .

وتحت عنوان « الأهداف الإنسانية للأدب في النقد العربي <sup>(١)</sup> » ، يؤكّد الدكتور غنيمي هلال هذه الحقيقة ، ويرى أن النقد العربي لا يتطلب من الشاعر التزامه بالحقائق الخارجية ، فقط يتطلب منه التزامه بمقتضيات الصناعة والصياغة . ويستشهد الدكتور غنيمي على ذلك بقول قدامه بن جعفر . « إن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدين أو كلمتين ، بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً ، ثم يذمه بعد ذلك ذماً حسناً بينا ، غير منكر عليه . ولا يعيّب من فعله ، إذا أحسن المدح أو الذم ، بل ذلك عندي يدل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها ». .

ولكن الدكتور غنيمي يرى في ذلك تقصيراً من النقد العربي ، ويقول في نبرة لوم : « وأصبح مقياس البراعة في الشعر لدى هؤلاء النقاد ، هو جودة الكلام ، وحسن الصياغة ، وفي الفصل بين العمل الفني والصدق . - صدق الواقع والصدق الفني — مساس خطير بأسس الفن الجوهيرية . إذ لا يستطيع فنان أداء رسالته إلا بالالتزام بالصدق الواقعي ، على حسب ما يراه هو ، أو يفكّر فيه كما يعتقد ، أو ما يشعر به ، ثم بالتزام الصدق الفني بالتعبير عن حقيقة أصلية يرجع في تصويرها إلى ذات نفسه ، لا إلى حفظ من عبارات ، وسرقة من جمل . وقد يتطلب هذا الصدق من الفنان أن يتحرر في فنه وأدبه من عقائد سائدة ، أو مزاعم أخلاقية واجتماعية قائمة ، ولكن لا وجود لفلسفة فنية ذات قيمة ، تفصل ما بين العمل الفني والصدق ». .

إن الدكتور غنيمي هلال متأثر هنا بالمساهمات الأوروبية في عصره ، التي كانت تؤكد على القيمة الإنسانية ، وتبحث عنها في الأدب من أهداف وفلسفة .

وحين تغير ميزان النقد في العالم الأوروبي ، ورأى النقاد في هذه الأهداف الإنسانية انتهاكا للنص . بدأ نقاد الحداثة يرددون ذلك ، دون أن يدركون أن إمكانات هذا الاتجاه كانت مختصرة عند النقاد العرب . وقد رصدتها الدكتور غنيمي هلال ، ولكن في نبرة إدانة .

---

(١) النقد الأدبي الحديث : ص ٢١٩ .

## نقاد الحداثة

في العالم العربي

- ٢٢ -

كان أمام نقاد الحداثة في العالم العربي خيارات:

أولها وأولاًها: أن يبدوا من هذا التراث العربي، الذي يحمل من الإمكانيات ما يمكن أن ينطلقوا منها لتأسيس حداثة ذات جذور.

والآخر والأخير: أن ينقلوا الحداثة الغربية بكل فلسفتها ونتائجها، ويزعموها في كتبهم، تحت عنوانين الحداثة والخبرة وما شابه ذلك.

ولم يكن بنائهم مهيأً لتقبل الخيار الأول، فهو يحتاج إلى صبر وضبط، وبعد عن الأضواء، وعمل دون انتظار جزاء، بل ربما يقابل بفتور.

أما الحال الآخر، فهو يثير البريق، ويغير أجهزة الإعلام، ويحتل صاحبه مكانة خاصة، لأنّه يربط بلغة الغالبين، وبين قوم أرققتهم عقد المغلوبين.

فاختاروا الحال الآخر، ونقلوا الإطار الغربي الذي سبق أن تحدثنا عنه، دون أن يعوا ملابساته التاريخية، وفلسفته الحضارية، وأخذوا يرددون الأعلام دون تبه للفارق، والمصطلحات دون تبيّن للظلال.

ونقطة البداية بلاشك تلقى بنتائجها على طبيعة الاختيار، فلو أنهم بدءوا من جذورهم، وطورو الإمكانيات المتاحة لهم، لأمكنهم أن يصلوا إلى نظرية في الحداثة خاصة بهم، وملتمسة من واقعهم، ولها تطبيقاتها، وتحمل ظلالاً من فلسفة حضارتهم. نظرية هم أصحابها، متوجوهاً ومستهلكوها، ومن حقهم أن يتّهوا بها، وأن تبيّن الأمة بهم.

ولكنهم بدأوا من حيث انتهوا الآخرون، ورددوا ما قاله الآخرون، وظلوا في موقف المراهق، يعجب بأبيه، ويردد كلامه، ويخيل إليه أنه مثل أبيه، فله شارب مثل شاربه، وصوته خشن مثل صوته تماماً، وما دروا أن موقفهم شيء بموقف «المثل كيف» في مسرحية سارتر، يؤدي أدوار الأباطرة والملوك، وأبطال شيكسبير، ولكنه لا يستطيع أن يتجاوز بذلك خشبة المسرح، وإلا استحق الاستهزاء والعقاب، كما حدث له تماماً في نهاية تلك المسرحية.

إن الإطار الغربي نابع من فلسفة يبنته وملتمس من تطبيقات فنية. وهو، في الوقت نفسه، يؤثر في أعمال أدبيه، ولا يعيش منعزلاً عن الحركة الفكرية والأدبية. وكان أصحابه يقدمونه داخل بدائل أخرى، فتضع بجانبه الشيء والمغاير، حتى لا يستبد وحده بالمساحة، ويعرقل الميدان.

أما هنا، فكل شيء يأتي من وراء البحر، نقيم له الطقوس، ونتلو في معبده الأنماشيد، ونحرق البخور. وباختصار: تحوله إلى شيء يشبه اليقين الديني.

الخداثة في عالمها الغربي هي منهج للاقتراب من النصوص، ويتحاور مع مناهج آخر. أما هنا، فقد تحول من منهج إلى مذهب ، لأن التركيبة الشرقية تتدخل، فتحول ما هو قابل للحوار، إلى يقين لا يقبل الحوار.

وقد سبق لي أن قلت شيئاً من هذا، حول رسالة الدكتوراه «ال مقابل والتماثل في القرآن الكريم» :

«البنائية منهج، شأنه شأن المنطق، يهدف إلى سلامنة الفكر.

هكذا يراه أصحابه، وهكذا يتعاملون معه، وهكذا يعرفون متى يستخدمونه، ومتي يطرحونه.

ولكته، عندما تحول إلى يقين ديني ، واندفع السيل العرمم ، أخذوا يتلون الأدعية ، ويخرون البخور في محارب البنائية ، فتحولت من منهج إلى مذهب ، ومن آداة إلى فلسفة . وأصبح المؤلفون ، حتى في الرسائل الجامعية ، لا يغرون الوصول إلى الحقيقة من خلال استخدام البنائية والجدال والإحصاء ، حتى لو لم يكن كل ذلك مفهوماً ، وعمدوا إلى الموضوعات البختية ، حتى ما كان منها تقليدياً ، وحتى مقاتل بحثاً ، أعادوا بحثه من خلال منهج البنائية ، وأصبحنا نقرأ أمراً القيس والمتبني وأبا نواس وعمود حسن إسماعيل ، من خلال الجداول والإحصائيات والأشكال الرياضية ، فبدوا غرباء عن وجودنا ، لا يمتون بصلة إلى أمرى القيس والمتبني ، وغيرهما من كنا نقرؤهم ، ونستمتع بشعرهم ، ونهتر طرباً لإيقاعاتهم»<sup>(١)</sup>.

اختاروا إذن الخل الآخر والآخر، وزرعوا هذا الإطار الغربي في كتبهم . وأعيد «في كتبهم» لأن هذا الإطار ظل بعيداً عن الواقع الأدبي ، لا يستند إلى تطبيق ، ولا يرشد إلى خطأ ، ولا يعدل من نص .

(١) دليل الرسائل الجامعية: ص ٢٥١.

ومن هنا نجد الكثريين من نقاد الحداثة عندنا، يتتجنبون التطبيق ويدورون في تلك النظريات، وكأنها فلسفة مقصودة لذاتها، أو كأنهم يريدون أن يستعرضوا أمام القارئ قدراتهم العقلية، ومعرفتهم بعلوم الأوائل والأواخر. هم بذلك يريدون أن يستصغروا من شأن القارئ، وأن يحولوه إلى ذرة تدور في فلكهم.

هم يتحدثون نظرياً عن موت المؤلف العالم الخبير الذي يحيط بكل شيءٍ علماً، وفي كتبهم يتحولون إلى مؤلف محيط . وهم يتحدثون نظرياً عن مشاركة القارئ ، وأنه متوجه للنص ، وأن قراءته اكتشاف وإبداع ، وفي كتابهم يتحولون إلى حواة وسحرة ، يخدعون القارئ عن نفسه ، هم باختصار يقولون ما لا يفعلون .

وقد نجد بعضًا من هؤلاء النقاد يبحثون عن تطبيق لأفكارهم ، فيخضعون الشعر الجاهلي ، أو عبد القاهر الجرجاني ؛ أو حتى القرآن الكريم . لهذا الإطار النظري ، ونكتشف في النهاية ، أن النص يضيع ، في زحمة الجداول والإحصائيات والأشكال ، وغير ذلك من زخارف تصرف القارئ عن النص ، وتجعله مبهوراً باستعراض العضلات ، والتشيقات الجدلية والتلاعب اللغوبي . تقرأ عند أحدهم تحليلاً معلقةً أمرى القيس ، وتضيع المعلقة ويبقى حديثه عن الشبق الجنسي . وتقرأ عند الآخر تحليلاً لفكرة التقابل ، والتأهل في القرآن الكريم ، ويضيع منه النص ، وتبقى في مواجهة زحمة من الأشكال ، التي يمكن أن تقرأ مقلوبة ومعدولة . إن الفكرة النظرية عند نقاد الحداثة تعنى طرح كل شيءٍ ماعدا النص ، ولكنها عند التطبيق ، تتحول إلى الاهتمام بكل شيءٍ ماعدا النص .

## الغذامي

### فـ « الخطبـة والتـكـفـير »

- ٢٣ -

ولن نقف عند كل واحد من نقاد الحداثة بالتفصيل ، فكلهم عجيبة واحدة . اللغة واحدة ، والمصادر واحدة ، والنتيجة في النهاية واحدة ، وهي اغتراب عن القارئ وعن النص معاً .

ولتكنا سنختار واحداً من هؤلاء النقاد ، هو الدكتور عبد الله الغذامي ، لأنه من أكثرهم اجتهاداً . فهو يسوق أفكاره في قالب مشوق تبدو فيه الخصوصية إلى حدها ، وهو يبحث في التراث عن سند لأفكاره ، ويردد أعلاه ما مثل الغزال وابن سينا والقرطاجي وابن خلدون . وهو ، بعد ذلك كله ، يقدم نموذجاً تطبيقياً ، يلتسمه في أشعار حزنة شحاته ، ويتحقق به صدق نظرياته .

ولن نقف عند كل كتب الغذامي ، بل سنختار من بينها واحداً ، وهو كتابه « الخطبـة والتـكـفـير » (الطبعة الأولى سنة ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م ) ، لأنه أهم كتابه فيما يتعلق بنظرية الحداثة ، وبقية كتبه عيال على هذا الكتاب ، فهي مجرد محاضرات عامة ، أو مقالات صحافية ، تعتمد في مادتها الرئيسة على ماجاء في كتاب « الخطبـة والتـكـفـير » .

- ٢٤ -

ويصدر الغذامي كتابه باقتباسات لشتراوس وبارت ، تؤكد على أهمية اقتراب الأدب كعلم من ميدان العلوم الطبيعية . وهذه الاقتباسات التي اختارها الغذامي وتعبر عن رأيه ، تنظر إلى هذا الاقتباب كفتح جديد في ميدان الأدب ، أو على حد تعبير شتراوس في إحدى هذه الاقتباسات :

« روضت العلوم الإنسانية نفسها منذ قرون ، على النظر إلى العلوم الطبيعية على أنها نوع من الفردوس الذي لن يتاح لها دخوله أبداً . ولكن فجأة ظهر منفذ صغير ، افتتح بين هذين الحقلين ، والفاتح لهذا المنفذ هو علم اللغة الألسنية » .

وقد تعرضنا لفكرة الموضوعية في الأدب رقم ١٦ . فإذا كان هناك من يراها كشفاً وفتحاً وفردوساً ، فغيره كثieron من يرونها شكلية فارغة ، تكشف عن سيطرة العلم ، وتعكس رغبة

التكنولوجيين في تحويل كل شيء إنسانى إلى موضوع. فليست هي إذن الفردوس المفقود ، ولنست هي المخلص لعالم الأدب ، بل هي تجحد هذا العالم حتى ، وتحوله إلى شيء بارد . ورأينا أيضاً أن هذه الفكرة يصيغها كثير من الغموض ، الذى قد يصل إلى حد التناقض بين موضوعية تلقي الإسقاطات إلى الخارج ، وموضوعية تبحث عن الحقائق الثابتة في الخارج ( انظر الفقرة رقم ١٧ ) .

ونضيف إلى ماقلناه : إن فكرة موضوعية الأدب ، واقترابه من مناهج العلوم الطبيعية ، لم تكن واضحة في ثانياً كتاب الغدامى ، الذى قد تحول إلى مجموعة آراء يقتبسها من هنا وهناك ، تختلط فيها مدارس الألسنية عامة دون تفريق .

وقد انتهى الكتاب بدعوة مفتوحة من النص ، لكنه يشكله القارئ حسب قراءاته الخاصة . ومن الطبيعي أن تتعدد القراءات ، وأن تختلف حتى عما هو في نية المؤلف . وقد يكون هذا متفقاً مع طبيعة الأدب ، ولكنه لا يتفق مع العلوم الطبيعية ، التي لا تقبل إلا ما هو يقين ، والتي تعزل الظواهر عن الاستجابات الذاتية ( القراءات الخاصة ) ، وتحوطها إلى موضوع محайд ، لا يختلف حوله اثنان .

- ٢٥ -

وقد وصف الغدامى كتابه على الغلاف ، ضمن أوصاف ثلاثة أطلقها على صدر كتابه بانتشاء ، وصفه بأنه « مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية » ، ومن هنا يمكن أن نقسم الكتاب إلى قسمين :

- ١ - قسم نظري .
- ٢ - قسم تطبيقي .

- ٢٦ -

والقسم النظري يطغى على الكتاب . فمنذ الصفحات الأولى حتى ص ١٠٩ . والمؤلف مشغول بتقديم البنوية والسيميولوجية والتشريحية وغير ذلك من مدارس الألسنية ، وهو في هذا التقديم يخلط المدارس بعضها ببعض ، وما ي قوله عن إحداها ينلها إلى الأخرى ، وقد يقتبس من كلام بارت عناصر السيميولوجيا وهو بقصد الحديث عن البنوية ( ص ٢٨ ) ويخرج القارئ في النهاية دون تعریف محدد للمدارس . والمؤلف يثنى على الجميع ، ولا يفرق

بين واحد منها . وكل كاتب يصبح مدرسة ، وكل مدرسة تعتبر فتحا في مسيرة النقد العالمي ، أو كما قال ( ص ٤ ) عن البنائية : « وبذلك تبرز كأكبر تحول أدبي في هذا القرن ، من كل وجوه الفكر الإنساني ، وربط الإنسانيات بمناهج العلوم التجريبية ».

ويبدأ الحديث عن النموذج التطبيقي من ص ١٠٩ ، ولكنه يظل حتى ص ٢٥٩ حدثاً فلسفياً ومضمونياً ، وهو حديث يشغل الفصلين الثاني والثالث من هذا الكتاب .

ففي الفصل الثاني ، وتحت عنوان « فلسفة النموذج » ، يتحدث عن فلسفة النموذج ، والتي تدور حول القصة الأزلية بين آدم وحواء ، التي بدأت بالخطيئة ، وانتهت بالتكفير . ومن هنا ، كان عنوان كتابه « الخطيئة والتكفير ».

إن الغذامي لم ينطلق في هذا الفصل من سمة فنية نصية ، ولكنه انطلق من محور عقائدي وجداًني تاريخي ، يضرب إلى تراث ديني مقدس ، سياه « الخطيئة والتكفير » ، وأخذ يتبع عناصر هذا المحور التي حددتها في سنة هي .

- ١ - آدم ( الرجل - البطل ) البراءة .
- ٢ - حواء ( المرأة - الوسيلة ) الإغراء .
- ٣ - الفردوس ( المثال - الحلم ) .
- ٤ - الأرض ( الانحدار - العقاب ) .
- ٥ - التفاحة ( الإغراء - الخطيئة ) .
- ٦ - إبليس ( العدو - الشر ) .

وقد حرصت أن أنقل مدلولات هذه العناصر بالطريقة التي ذكرها الغذامي ووضعها بين الأقواس ، لأبين أن هذا الفصل قد تحول إلى البحث عن هذه العناصر داخل العمل الأدبي .

وأصبحت العناصر مطاطة بعد أن حوطها إلى رموز ، وهي رموز واسعة ، تشمل البراءة والإغراء والمثال والحلم والانحدار والعقاب والخطيئة والعدو والشر ، أو بعبارة أخرى هي تشمل كل ماف الكون ، وكل ما يدور داخل الإنسان من مشاعر الخير أو الشر .

ولم أجده في كل ما قدمه الغذامي من قصائد ، بل في كل قصائد حزة شجاته ، إشارة صريحة إلى قصة الخطيئة والتکفير بعناصرها الستة ، وكل ما وجدته هو تفسير دلالي لهذه العناصر ، وهو تفسير مطاط شامل ، راح المؤلف يتبعه في القصائد بلا كلل ولا ملل .

والمؤلف يتكلف في شرحه للقصائد حتى تستجيب لهذه الرموز . فالقارئ يقرأ الشعر ، ثم يقرأ شرحاً مخالفاً . إنها أفكار مسبقة عن نموذج عقائدي وجداًني ، يحاول المؤلف أن يفرضه على واقع القصيدة .

نحن إذن إزاء دراسة نفسية تحليلية فلسفية، يكثر فيها المؤلف من الإشارة إلى يانج ومصطفى سويف، وإلى تعبيرات مثل : جاعية اللغة، واللاشعور الجماعي وحالة النحن؛ وهي تعبيرات ثلاثة ترتد إلى قاموس التحليل النفسي.

فهي إذن دراسة نفسية من نوع الدراسة التي كان العقاد يستخدمها ويبحث فيها عن مفتاح الشخصية. والغدامي لاينكر ذلك. يستخدم التعبير العقادي فيقول : « وحسبنا أن قدمنا نموذجاً في مازاه «مفتاحاً» لأدب شحاته، وحسب أمثلة موجزة عنه مؤشراً إليه ودالاً عليه، والعمل هو مفتاح نفسه، والقارئ هو الفاعل ». (ص ١٨٠).

لام على العقاد، فهذا هو منهجه وهو لا يخفيه، وهو يخلص له نظرياً ونصرياً، وهو يطبقه على شخصيات أدبية وغير أدبية. وهو يستخلصه من واقع شخصياته، دون إسقاطات مسبقة. وهو، حين يشير مثلاً إلى صفة «الترجسية» كمفتاح لشخصية الحسن ابن هانى، فإنه يستقرئ هذه الصفة في أشعاره، وهو يستشهد بأقوال علماء النفس، الذين يدعمون من منهجه النفسي.

ولكن الغدامي غير ذلك، المقدمات تختلف عن التتابع. وأول الكتاب حديث عن الموضوعية العلمية، وها هنا بسقوط التحليلات النفسية، وأخره تجسس على شخصية الشاعر، وبحث عن دوافعه، وتحليل لعقده واتجاهاته، ونبش لحياته الخاصة، وحديث عن فلسفة الرفض عنده، وكشف لعقدة الناقص الذي يبحث عن الكامل على حد تعبيره (ص ٢٠٢).

أما الفصل الثالث، فعنوانه (آدم خطاء . آدم حيا . آدم خطاء)، وهو عنوان في تركيبه يقترب من إيقاع الجملة في الكتاب المقدس، وما زال المؤلف يلح على ذلك الجماليات اللاهوتى المتمثل في القصة المقدسة بين آدم وحواء، والتى يسمى بها المؤلف قصة الخطيئة والتکفير.

وإذا كان المؤلف قد تحدث في الفصل السابق عن عناصر هذه القصة، وحددها في ستة، فإنه في هذا الفصل يتحدث عن محاور هذه القصة، ويهدددها في ثلاثة ، هي :

- ١ - محور ( التحول - الثبات ) .
- ٢ - محور ( الشعر - الصمت ) .
- ٣ - محور ( الحب - الجسد ) .

وغرض هذا الفصل دلائى، وليس جالباً، كما يقر المؤلف (ص ٢٢٠). ومن هنا، تحول هذا الفصل إلى دراسة فلسفية ، تتابع في شعر شحاته المضامين الآتية :

- ١ - روح التجديد .
- ٢ - فلسفة الرفض .
- ٣ - صورة المرأة .

فالفصل إذن دراسة موضوعية ، لا بالمعنى البنائي الذي يتحول فيه النص إلى موضوع مكتف بنفسه Self suffi cience ، ولكن بمعنى أن النص هنا يحيل إلى موضوع زاهي خارجي ، ويصبح النص دالاً يبحث عن مدلول .

ويقى الحديث عن العناصر الجمالية في شعر حمزة ، متمثلاً في الفصلين الأخيرين ، ويبداً من ص ٢٥٩ ، ليتهي آخر الكتاب ص ٣٤٣ ، أى أقل من مائة صفحة على أحسن تقدير .

ولم تخلص هذه الصفحات المائة للناحية الجمالية وحدتها ، بل إن ولع المؤلف بالتجريدات والنظريات ومايدور حول النص ، استغرق أكثر من نصف هذه الصفحات ، ولم يبق - عند أحسن تقدير - سوى مايقل عن ٥٠ صفحة للناحية الجمالية من جملة هذا الكتاب الطويل .

وسوف نتحدث بالتفصيل عن هذه الصفحات في الفقرة رقم / ٣٩ .

## - ٢٧ -

وليس الغذامي مؤلفاً للجزء النظري ، الذي يحتل مساحة كبيرة من هذا الكتاب ، بالمعنى الدقيق لكلمة التأليف . بل هو عارض جيد لآراء الألسنيين في العالم الغربي .

وهو لاينفي ذلك . فقد بلغ قدرًا من الشجاعة والأمانة ، ما جعله يشير إلى مصادره ، وينسب كل شيء إلى صاحبه . ولم يبلغ من القحة حداً للكثيرين في عالمنا العربي من يترجمون هذه الآراء ، ثم ينسبونها إلى أنفسهم ، يسيئون الظن بإمكانية القارئ على كشف الدخيل من الأصيل ، ويسيئون القارئ بهم الظن مررتين : مرة لأنّه دعى سارق مخادع ، وأخرى لأنّه يجهل إمكانات القارئ ويشكك في نضجه .

الغذامي إذن يجاهر بمصادره ، وهو يذكر ثبّتاً لهذه المصادر في نهاية كتابه ، وهو يحيل إليها في الهوامش في ثانياً كتابه .

وهي مصادر أجنبية بالدرجة الأولى ، لأنّ الغذامي ، كما قلت ، عارض جيد للمدارس

الألسنية في الغرب . وحين يورد في نهاية كتابه كشفا بمواد الكتاب ، فإننا نلاحظ أن الأعلام الأجنبية تطغى بدرجة كبيرة ، وتتكرر بصورة لافتة ، فدى سوسيير مثلا يرد في الكتاب نحو من ١٨ مرة ، وديريدا ١٣ مرة ، وشتراوسن ١١ مرة ، وياكوبسون ١٠ ، وكولر ٦ .

- ٢٨ -

والشخصية الأولى ، التي تمثل غرام المؤلف ، هي شخصية رلان بارت . فإذا كان بارت ، كما يقولون ، قد توحد بالنص وأصبح عشقه الأول والأخير ، فإن الغدامي قد توحد ببارت ، وأصبح همه الأول والأخير . فهو يكرر اسمه في ثياب الكتاب نحوها من ٤٥ مرة . وهو يقدمه بحديث الوهان ، وكأننا إزاء فارس من فرسان العصور الوسطى . فيقول تحت عنوان «فارس النص» .

«لم يحظ أحد بالتربع فوق سنم نظريات النقد ، مثلما حظى رولان بارت ، الذي قاد طلائع النقد الأدبي لمدة ربع قرن ، وما تزال حزج عن الصدارة قط » (ص ٦٤) .

وهو ينهي الحديث عنه تحت عنوان «عشق النص» ، فيقول :

«هذه بعض من أفكار بارت ، أفردت هنا بحديث يخصها ، وما ذلك بحاجة إلا لجزء يسير من إنجاز هذا الناقد العظيم ، وغير ما ذكرت الكثير ، ومنه شيء تناولته في عرض الكتاب ، رأى القارئ بعضه فيها سبق ، وسيرى كثيرا فيها يلحق من فصول » (ص ٧٤) .

وهو بين البداية والنهاية ، يقول : «ويبرز من خلال كتاباته كتابا متميزا ماهو بالناقد ، وما هو بالفيلسوف ، ولا هو بالشاعر والفنان ، وما هو بالروائي . ولكن كل هؤلاء مجتمعين» . (ص ٦٧) . ويقول : «ومن هذا المنطلق ، تحررت كل كتابات بارت ، حتى فترة السبعينيات حيث ، يقفز جواد فارستا قفزات واسعة المدى لتحرير النص مثلما حرر الكلمة» . (ص ٧١) .

وهو ، بعد ذلك كله ، يدور مع فارسه حيث دار ، ومع ذلك ، يحس إزاءه بتقصير تتم عنده الأسطر الأخيرة (ص ٧٤) كما يحس دون سانتشو إزاء صديقه وفارسه دون كيشوت .

- ٢٩ -

ويمكن أن نصنف كل مقالة الغذامي من آراء نظرية ، تحت مصطلحين :

١ - النصية Textuality

٢ - التناصية intertextuality

وأعني بالنصية كل ما شرحته من قبل في المقوله الثلاثيه ( موت المؤلف - إحياء النص - مشاركة القارئ ) ، والذى يتلخص في معاملة النص كقهاش أو نسيج أو تصوير، أو غير ذلك من مفردات تركز على النص كبنية فنية ، دون أن تهتك هذه البنية بالبحث عما وراءها ، من معلومات ثقافية ، سواء كانت اجتماعية أو نفسية أو تاريخية أو حضارية .

وقد وجهت تحفظات كثيرة حول هذه الفكرة ، المحتوى بعضها فيما قبل ، وتکاد تتفق على أن هذه الفكرة يمكن أن تؤدى إلى شكلية فارغة ، تمجد الأدب من كونه «تجربة» axperience زاخرة بالحياة والظلال والإيماءات .

ومن أجل ذلك ، يبرز على السطح المصطلح الشانى «التناصية» ، ليكمل مفهوم «النصية» ، ويختلف الكبير من التحفظات . إن النصية تعنى الآنية ، والنظر إلى النص دون امتداد تاريخي . أما التناصية ، فهي تعنى «تدخل النصوص» ، وتنكشف عما وراء البنية من عمق تاريخي ، يتمثل في نقل النصوص ، أو حضور نصوص أخرى وراء هذا النص . فالنص ، حيثما ، ليس هو ابن لحظته ، بل هو نتيجة حوار مع أرواح سابقة تفضي إلى النص الحالى بالسر ، وتعمله جديراً بأمانة الكلمة ؛ وهو ما يعبر عنه مرة بجماعية اللغة ، ومرة بالسياف التاريخي ، ومرة بسياق الجنس الأدبي ، ومرة بسياق النص نفسه ، وغير ذلك من تعبيرات يمكن أن تجمعها كلمة واحدة وهي «التراث» .

- ٣٠ -

وكل ماذكره الغذامي عن ياكوبسون وغيره ، وكل ماذكره عن التشريحية وغيرها ، يمكن أن يرتد إلى مفهوم النصية والتناصية .

ولن نعيد ماذكره بالتفصيل ، فقط سنقف عند غرامه الأول والأخير رولان بارت ، وفي

صورة موجزة يمكن أن تعطى فكرة عن موقف الغذامي نفسه ، وعن موقف نقاد الحداثة بصورة عامة .

إن ما ذكرناه من قبل عن المقوله الثلاثية (موت المؤلف - التركيز على الشكل - مشاركة القارئ ) ، يمكن أن يعد مصدرا أساسيا لكل مقالاتي الغذامي عن فكرة النصية نقاًلا عن رولان . فهو يلخص مقالة رولان «موت المؤلف» ، وهو في هذه المقالة لا يخرج عن المقوله الثلاثية ، التي تبدأ بنقض فكرة المحاكاة بمعناها الإغريقي ، وإعلان موت المؤلف بكل ما يحمله من سيرة ذاتية ، ومعارف عامة ، وتضمينات نفسية أو اجتماعية . وكل هذا يفسح المجال أمام النص ، لكي يكون عالما مكتفيا بنفسه ، متضمنا إشاراته داخل بنائه النصية ، ثم يقدم القارئ بعد ذلك بكل تبجيل وسلطة ، لكي يفك إشارات هذا العالم المغلق ، ويمنحه الحياة ، وحول كل هذه المعانى ، يقول الغذامي :

«لو كتب لقيس بن الملوح أن يصل إلى ليله ، فما هو طريقه إليها؟

لأ طريق له سوى أن يموت زوجها الذي حال بينه وبينها . وهذا تماما هو طريق رولان بارت لمعشوقه ، إلى النص . ولذا يكتب مقالة في عام ١٩٦٨ ، يعلن فيها «موت المؤلف» ، وكان هذا هو عنوان المقالة . وفيها يناقش بارت مفهومات مؤلف وقارئ ، مؤكدا على أن الكتابة هي في واقعها نقض لكل صوت ، كما أنها نقض لكل نقطة بداية ، (أصل) . وبذل يدفع بارت المؤلف نحو الموت ، بأن يقطع الصلة بين النص وبين صوت بدايته . ومن ذلك تبدأ الكتابة التي أصبحت بارت يسميها بالنصوصية (Textuality) ، بناء على مبدأ أن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف ، والمؤلف لم يعد هو الصوت الذي خلف العمل أو المالك للغة أو مصدر الإنتاج . ووحدة النص لاتأتي من أصله ومصدره ، ولكنها تأتي من مصيره ومستقبله . ولذا ، يعلن بارت بأننا نقف الآن على مشارف عصر القارئ . ولغرابة أن نقول إن ولادة القارئ . لابد أن تكون على حساب موت المؤلف . وبذل يحسم بارت الصراع بين العاشقين المتنافسين على محبوب واحد ، فينقل رولان بارت منافسه ، ليستأثر هو بمحب معشوقه (النص) ، ويتنصر القارئ على المؤلف ، ويخلو الجو للعاشق ، كى يمارس حبه مع محبوبه الذي لا يشاركه فيه مشاركة » . (ص ٧١).

أما فكرة التناصية عند الغذامي ، فهو يشير إليها في موقع متعدد من كتابه ، نخلا عن رولان بارت أيضا . وهو ، مرة ، يسميه جاعية اللغة (ص ١٤٠) ، أو كما يقول بارت في كتابه (S/Z) ، والذي يصفه الغذامي بأنه فريد .

« أنا ، أقرأ النص . هذه المقوله بتناغمها مع عبقرية اللغة ليست ذاتها صحيحة . فالنص كلما زادت جاعيته ، تضاءلت فيه صفة النص المكتوب قبل القراءة . وأنا لا أخضعه لعملية تحويل ، يترب علىها عملية أخرى ، تعرف بأنها القراءة ، لأن هذه الأنما ليست ذاتها بريئية وأجنبية على النص تعامل معه كنتيجة لذلك ، وكأنه مادة للتحليل أو متوجه للسكنى . إن هذه الأنما التي تتقدم نحو النص هي نفسها (جاعية) تكونت من نصوص أخرى ، ومن شفرات غير متناهية ، أو بقول أدق . من شفرات منسية (أى أن أصولها منظمة) ... ».

وهو ، ثانية ، يسميه المخزون المعجمي ، ليشير بذلك إلى فكرة رولان بارت عن «المعجم المتباين العناصر للنصوص المتداخلة» heterogenous dictionary of intertextuality وهو يعني أن هذا المخزون قد تكون «من خلال نصوص متعاقبة على ذهن القارئ ... فالنص يصنع من نصوص متضاغطة التعاقد على الذهن ، منسحة من ثقافات متعددة ، ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاورة والتعارض والتنافس» . (ص ٣٢٣).

وهو ، ثالثة ، يسميه بالبعد التاريخي ، على أساس أن لكل كلمة لغوية بعدين أساسيين تحرّك خلاهما «بعد آني» sonchronic ، «آخر تاريخي dia chroinic . وفي الخطاب العادي يبرز بعدهما الآني ( وهو استعما لها العصرى ) لأن المدف منه مباشر وفعلي . أما في النص الأدبي ، فإن الموروث الفنى للجنس الأدبي الذى يتقمصه النص ، يعل جانب البعد التاريخي للكلمة ، لكنه لايسجنها فيه . فهي بقدر ماتتفق عن البعد المباشر ، فإنها أيضا تتجاوزه منفتحة على المستقبل ، ورصيدها الموروث يمكنها من منح إيماءات متعددة للمصامين . وهذا يفتح مجالاً لتكون قادرة للدلالة على أي شيء يتخيّله متلقّيها ، حتى لكانها تدل على كل شيء ، أولاً تدل على شيء أبداً » . (ص ٣٢٤) .

وهو ، رابعة ، يسميه بالشفرة الثقافية ، مشيراً أيضاً إلى منهج رولان بارت في نقد النص الأدبي خلال شفرات خمس ، يهمنا منها هنا شفرتان :

١ - الشفرة الثقافية . « وتشمل الإرجاعات المعرفية التي تشير إلى ثقافة ما تتسرب خلال النص ، وهذا ليس معناه أن بارت يسعى إلى رصد المعرفة النفسية للنص ، ولكنه يهدف فقط إلى مجرد الإشارة إلى نوعية هذه المعرفة ». (ص ٦٦).

٢ - الشفرة الرمزية . ويشرحها الفناني بما سبق أن تحدث عنه حول المنهج البنوي في اكتشاف عالم النص دون إسقاطات خارجية ، وخاصة خلال فكرة التقابل بين الشيئين ، والتي تعود فيها يرى إلى الفكرة البلاغية عن الطباق ( انظر ص ٦٦ ).

وهو ، خامسة ، يعدها إلى الموروث التراثي ، ويدرك هنا صراحة أن هذا « إعادة للوحدة بين المنشئ والمتلقي في استقبال النص وفي تفسيره ، أي العرف الأدبي الذي تنشأ عنه مقومات الأدب ». ويشهد هنا بما قاله كولر « إنه من التفصيل أن تتحدث عن القصيدة على أنها كل متجانس أو وحدة عضوية مستقلة ، تامة في نفسها . وتحمل معانى ثرية فائضة . إن التناول السيميولوجي يقترب نقيس ذلك . بأن نفك في القصيدة على أنها قول لادلة له إلا ضمن الأنظمةعرفية التي اكتسبها القارئ ولو أطلقنا أنظمة أخرى غيرها ، فإن إمكانات الدلالة عندئذ ستتغير ». (ص ٣٢٢) .

وهو ، سادسة ، يشير إلى التراث الثقافي للجنس الأدبي ، على أساس أن كل جنس يتملك أعرافه الأدبية ، التي تفرض نفسها على المؤلف وعلى القارئ . وهو يستشهد بذلك على فكرة الجنس الأدبي ، التي يرى كولر أنها تسبق عملية القراءة وتوجه مصير النص « ولا يستطيع المنشئ أن يتمرد على هذا السلطان منها حاول . لأنه محكوم في التفكير بالقارئ ، ولو حاول تجاهل القارئ فلا بد له أن يفكر في نفسه كقارئ لعمله ». (ص ٣٢٣) . وهو ، في كل ذلك ، يتدبر الاعتراضات التي وجهت إلى فكرة النصية ، بأنها تقف عند الآن ، وتقدم النص كعالم مغلق على نفسه دون امتدادات . ولكن في النهاية تبدو المصطلحات عند نقاد الحداثة مطاطة ، فهم ينقضون ما يقولون ، ويستدركون على ما يؤكدون .

البلاغة العربية  
وفكرة النصية

- ٣٢ -

« عن الغذامي عن رولان بن بارت أن العرب كانوا يختلفون بالشكل ويشبهون الأدب بالجسد الحي »<sup>(١)</sup>.

وليس العهدة في هذا على الرواى وحده، فاحتفاء العرب باللفظ وتشبيهه بالجسد أو التصوير أو النقش أو النسج أمر متواتر في كتب البلاغيين. ولكن العجيب أن الرواى يأخذ ثقافته عن الأعجمى . والأشد عجبًا أنه يتمادي في غيه ، ويقلل من كتب الأعجم مايراه جديدا ، وعندها الكثير منه في مؤلفات الجاحظ وابن عبد ربه والجرحانى ». انتهت المخطوطة .

تلك مقدمة ، أردت بها أن أقلد القصص الحديثة ، التي تحاول أن تستلهم طريقة المخطوطات القديمة . وهي مقدمة ليست بعيدة عن نحن بصدره في هذه الفقرة . فكل ماجاء عن الغذامي في حديث عن النصية والتاتصية ، يمكن أن نجد له مدخلًا عند علوم البلاغة العربية ، لولا التñور غير الموضوعي عند نقاد الحديثة من البلاغة التقليدية ، وانصرافهم عنها كلية ، دون أن يتخلّوا منها مطلقاً وخلفية لأفكارهم حول الحديثة ، كما تفعل كل أمم الأرض ، التي تتعلق من علمها التقليدية لتوسيس نظرياتها الحديثة .

وقد لقى كتاب « الإيضاح » للقرزويين هجوماً غير مبرر من نقاد الحديثة ، فقد وصفوه بالجمود وتحويل النقد من مساره الحي إلى قواعد ميتة .

وهذا الاتهام غير مبرر ، لأن القرزويين كمثال لعلماء البلاغة ، ليس ناقداً ، ولكنه نظر في الكتب السابقة وحوّلها إلى مصطلحات ، أو كما قال هو نفسه في خطبه الكتاب : « فاستخرجت زيدة ذلك كله ، وهذبتها ، ورتبتها ، حتى استقر كل شيء في محله ». فهو إذن يفعل ما تفعله كتب المصطلحات الحديثة ، التي تستخرج المصطلحات من الحركة النقدية والمدارس الأدبية ، وترتبتها . وتنقض كل شيء في محله . وهو جهد علمي بلاشك ، يقابل بالتقدير والامتنان من نقاد الحديثة في العالم العربي ، بشرط أن يكون صادراً من الأعجم ، ومهوراً بحرف أجنبية . أما إذا صدر من القرزويين وغيره ، فهو جهد يعوق الحركة الأدبية والنقدية ، ويجعلها إلى قواعد ميتة .

(١) انظر : الخطابة والتكتير؛ ص ٨٦ .

ونحن فيها إلى سنبحث عن مدخل للنصية والتناصية من كتاب الإيضاح، على أساس أنه كتاب في المصطلحات البلاغية المركزة، يغنينا عن متابعة التفصيلات في الكتب النقدية والأدبية، وعن الوقوف عند الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني وغيرهما من نقاد العربية.

- ٣٢ -

إن فكرة النصية، باعتبارها ترتكزا على النسيج اللغظى بالدرجة الأولى، يمكن أن نجد جذورا لها في كتاب الإيضاح بتبويبه التقليدي، الذى يتكون من مقدمة في الفصاحة والبلاغة، ومن أبواب ثلاثة تغطي علوم البلاغة الثلاثة (المعانى - البيان - البديع)، وهو تبويب صار تقليدا اتبעה كتب البلاغة العربية.

ففى المقدمة، يركز على اللفظ، ولا يبحث المعنى إلا من خلال اللفظ وهو، ثانيا، يعرف علم المعانى بأنه «علم يعرف به أحوال اللفظ العربى التى بها يطابق مقتضى الحال». (ص ١٥).

وهو، ثالثا، يعرف علم البيان بأنه «علم يعرف به إبراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه». (ص ٢١٥).

وهو، رابعا، يعرف علم البديع بأنه «علم يعرف به وجوه تحسين الكلام». (ص ٤٨). وهو في كل الأحوال يمتهن بالنسيج اللغظى، بصورة واضحة ولا فتة لانحتاج معها إلى أن نروى عن رولان بن بارت.

ففى حديثه عن الفصاحة يركز على التناقض والغرابة والقياس، (فصاحة الكلمة)، أو على ضعف التأليف والتعقيد (فصاحة الكلام)، أو على الكلمة التى تعبّر عن المقصود (فصاحة المتكلّم). وهو يستشهد على كل ذلك بأبيات من الشعر يقف فيها عند النسيج اللغظى، دون أن يتتجاوزه إلى إسقاطات اجتماعية أو تاريخية.

وقد ييدو في حديثه عن مصطلح «بلاغة الكلام» ميل إلى المعنى، على أساس أن هذا المصطلح يعني بمقام مقتضى الحال، ولكنه سرعان ما يفسر هذا المقام تفسيرا لفظيا، يحصره في أحوال التنكير والتعريف، أو التقديم والتأخير، أو الإطلاق والتقييد، وغير ذلك من أحوال لاتتجاور النسيج اللغظى.

وهو يذكر صراحة أن «بلاغة الكلام» إنما تعود إلى اللفظ دون المعنى. «فالبلاغة، صفة راجعة إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى» (ص ١٢). وهو ينطلق من هذا التعريف،

يفسر فكرة «النظم» عند عبد القاهر تفسيراً يعود إلى اللفظ، ويدفع الفهم المغلوب لبعض عبارات البرجاني، التي يقول فيها مثلاً: «علمت أن الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجري في طرقها أوصاف راجعة إلى المعانى، وإلى ما يدل عليه بالألفاظ دون الألفاظ أنفسها».

إن البرجاني في مثل هذه التعبيرات التي تفهم بطريقة خاطئة، إنما يعني أن صفة البلاغة راجعة إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى عند التركيب، لأن البرجاني نفسه في مواضع أخرى من كتابه «دلائل الإعجاز» يركز صراحة على اللفظ، وينقل عن الجاحظ قوله «المعانى مطروحة في الطريق يعرفها العجمى والعربى، والقروي والبدوى. وإنما الشأن فى إقامة اللفظ وتغير الوزن وسهولة المخرج وصحة الطبيع وكثرة الماء وجودة السبك».

ويستمر القزويني في شرح فكرة النظم شرحاً يعود بها إلى البنية اللغوية، ثم يختتم ذلك باقتباسات عن البرجاني توضح موقفه غاية التوضيح من مثل قوله:

«وعلمون أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشىء الذى يقع التصوير فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار. فكما أنه حال – إذا أردت النظر في صوغ الخاتم وجودة العمل وردماته – أن تنظر إلى الفضة الخامدة لتلك الصورة ، أو الذهب الذى وقع فيه ذلك العمل ، كذلك حال – إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام – أن تنظر في مجرد معناه . وكما أنها لو فضلنا خاتاماً على خاتم ، بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فضة أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه ، ألا يكون ذلك تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام» ، (ص ١٣) .

وهو في علم المعانى يركز على اللفظ، وقد تبدو كلمة «معانى» هنا موهمة، ولكن القزويني يحصر هذا العلم في أبواب ثانية (ص ١٧)، تعود كلها إلى أحوال اللفظ.

وهو في علم البيان يركز على الطرق ، التي تختلف في دلالتها من عبارة إلى عبارة حسب مقتضى الحال .

ويمكن أن نستشف من حديثه في هذا الباب أمرين رئيسين ومتداخلين الأول: أن علم البيان يتعلق بالعبارة الأدبية ، أو ما يسميه هو بالدلالة العقلية في مقابل الدلالة الوضعية .

فالدلالة الوضعية، أي دلالة اللفظ على ما وضع له، لا تدخل في علم البيان « لأن الساعي إن كان عالماً بوضع الألفاظ، لم يكن بعضها أوضح دلالة من بعض ، وإن لم يكن كل واحد منها دالاً».

أما الدلالة العقلية، فهو يعني بها النص الأدبي ، والذي هو وراء التركيب الممكّن

(الوضعى). وهو يحصرها، وهذا هو الأمر الثانى، فى التشبيه والمجاز (الاستعارة) والكناية، وكل واحد من هذه الأمور الثلاثة تقدم العبارة بطريقة مختلف عن الأخرى، وهذه الطريقة تحدث فى الكلام كبنية نصية تعبر عن المقام المناسب.

وهو فى علم البدىع يدرس وجوه تحسين الكلام، ويرکز شأن غيره من البلاغيين على المحسنات اللفظية. وهو حين يدرس المحسنات المعنوية لا يدرسها كمعان مجرد، بل يدرسها كمعان خلال العبارة الأدبية، لأن علم البدىع إنما يأتي تالياً لعلمى المعانى والبيان، أى بعد أن يتحقق للعبارة الأدبية مراعاة مقتضى الحال ووضوح الدلالة. ومن هنا، نجد تعريف هذا العلم عن القزوينى (ص ٣٤٨) يشمل العلمين الآخرين.

نموذج تطبيقي  
من البلاغة العربية

- ٣٣ -

هذا كله عن البلاغة العربية كتجريده نظري، ينطلق من أبوابها التقليدية. ويمكن أن نضيف إلى ذلك نموذجاً تطبيقياً مستمدًا من البلاغة العربية، وهو مارود في كتاب الإيضاح، نقلًا عن الزمخشري، حول الآية الكريمة: «وَقَيْلَ يَا أَرْضَ ابْلُعِي سَامَكْ وَيَاسَاءَ أَقْلُعِي وَغَيْضَ الْمَاءِ وَقَضَى الْأَمْرَ وَاسْتَوْتَ عَلَى الْجَوْدِي وَقَيْلَ بُمَدَا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ»<sup>(١)</sup>.

وهدفنا من ذلك أمران:

الأول: إثبات أن البلاغة ممثلة في علميهما الرئيين (المعانى والبيان) إنما هي علم شكلٍ، يركز على بنية النص، كصورة أو نقش أو صيغ أو نسيج، دون أن يتتجاوز ذلك إلى دلالات خارج النص. فالزمخشري يعرض هذه الآية من وجهة نظر علم البيان مرة، ومن وجهة نظر علم المعانى مرة أخرى. وهو في كل مرة يكشف عن أسرار الجمال، ويبحث في وجوه صوره (علم البيان)، أو في وجوه ترتيبه (علم المعانى)، دون أن يهتك نسيج النص ويحمله بمرجعية معرفية أو تاريخية.

أما المدف الثاني فهو يقصد إلى تقديم هذه الآية كنموذج تطبيقي بعد التجريد النظري. وهذا النموذج يمتلك أبواب البلاغة، ويجعل لصطلاحاتها وأبوابها أغراضًا عملية، تتحصر في بنية النص وأسراره الجمالية.

وهذا النموذج، كتطبيق، يثبت مرة أخرى أن البلاغة في صورتها التطبيقية هي بلاغة شكلية (نصية). فالزمخشري يشرح هذه الآية بطريقة لا يخرج بها عن النص، وهو في الوقت نفسه لا يقتل النص، ويحيله إلى ميدان فسيح يعيث فيه القارئ فساداً.

لو أن هذا النص وقع في يد واحد من نقاد البنائية، لشرحه وفككه، وحواله إلى جداول وإحصائيات وأشكال، تقرأ مرة مقلوبة وأخرى معكولة. حقاً قد يثبت قدراته الرياضية، وقد يرضي ميله إلى السيطرة والسلط، ولكن كل هذا يأتي على حساب النص، الذي يخضع ويلاشى ويفتكك، وأخيراً يموت لكى يحيا القارئ. وإذا مات النص، ضاعت العملية الجمالية، لأنه هو المرجعية الحقيقة لكل اختلاف بين التقاد أو القراء.

(١) الآية: ٤٤ من سورة هود.

بقي الآن أن ننظر إلى النموذج التطبيقي، كقراءة للأية الكريمة يقوم بها الزمخشري من منهج بلاغي بحث، فيقول :

«أما النظر فيها من جهة علم البيان؛ فهو أنه - تعالى - لما أراد أن يُبيّن معنى : أردنا أن تردد ما انفجر من الأرض إلى بطنها فارتدى، وأن نقطع طوفان السماء فانقطع، وأن يغيب الماء النازل من السماء فنماض ، وأن يقضى أمر نوح - وهو إنجاز ما كنا وعدناه من إغراق قومه - فقضى ، وأن نسوى السفينة على الجودي فاستوت ، وأبقينا الظلمة غرقى ، بنى الكلام على تشبيه المراد منه بالآمور الذي لا تتأتى منه - لكيال هيبيه - العصياني ، وتشبيه تكوين المراد بالأمر الجزم النافذ في تكوين المقصود، تصویراً لاقتداره تعالى ، وأن السotas والأرض وهذه الأجرام العظام تابعة لإرادته ، كأنها عقلاً مميزون ، قد عرفوه حق معرفته ، وأحاطوا علّيَّاً بوجوب الاتقاد لأمره ، وتحتم بذلك المجهود عليهم في تحصيل مراده .

«ثم بنى على تشبيهه هذا نظم الكلام؛ فقال تعالى : «**فَيَأْتِيَ الْمَاءُ مِنْ أَنْفُسِ الْإِنْسَانِ**» على سبيل المجاز عن الإرادة الواقع بسببيها قول القائل ، وجعل قرينة المجاز خطاب الجihad ، وهو : «**يَا أَرْضُ**» «**وَيَاسِمَاءُ**» .

«ثم قال : «**يَا أَرْضُ**» «**وَيَاسِمَاءُ**» . مخاطباً لها ، على سبيل الاستعارة ، للتشبه المذكور .

«ثم استعار لغور الماء في الأرض البلع الذي هو إعمال الجاذبة في المطعم ، بجامع الذهاب إلى مقر خفي .

واستبغ ذلك تشبيه الماء بالغذاء على طريق الاستعارة بالكتابية ؛ لتقوى الأرض بالماء في الإنبات للزرع والأشجار ؛ وجعل قرينة الاستعارة لفظ «**ابلعي**» لكونه موضوعاً للاستعمال في الغذاء دون الماء .

ثم أمر على سبيل الاستعارة للتشبه المقدم ذكره .

ثم قال : «**وَمَاءُكُمْ**» بإضافة الماء إلى الأرض ، على سبيل المجاز؛ تشبيهاً لاتصال الماء بالأرض باتصال الملك بالملك ، واستعار لحبس المطر الإقلاع الذي هو ترك الفاعل الفعل ؛ للتشبه بينهما في عدم ما كان ، ومخاطب في الأمرين ترشيشاً للاستعارة .

ثم قال : «**وَغَيْضُ الْمَاءِ وَقَضَى الْأَمْرُ**» واستوت على الجودي وقيل بعداً للقوم الظالمين » فلم يصرح بالفائض ، والقاضى ، والمسوى والقاتل ، كما لم يصرح بقاتل «**يَا أَرْضُ**» «**وَيَاسِمَاءُ**» . سلوكاً في كل واحد من ذلك سبيل الكتابية . إن تلك الآمور العظام لا تتأتى إلا من ذي قدرة لا نكتنه ، قهار لا يغالب ، فلا مجال لذهب الوهم إلى أن يكون الفاعل لشيء من ذلك غيره .

ثم ختم الكلام بالتعريف لساكن مسلكهم في تكذيب الرسل ظلماً لأنفسهم ختم إظهار ل مكان السخط ، وبجهة استحقاقهم إياه .

« وأما النظر فيها من حيث علم المعانى ، وهو النظر في فائدة كل كلمة فيها ، وجهة كل تقديم وتأخير بين جملها ؛ فلذلك اختير « يا » دون سائر أخواتها لكونها أكثر استعمالاً ، ولدلالتها على بعد المنادى الذى يستدعيه مقام إظهار العظمة ، و يؤذن بالتهاون به .

« ولم يقل « يا أرض » بالكسر تجنبأ لإضافة التشريف ؛ تأكيداً للتهاون .

« ولم يقل « يأتيها الأرض » للاختصار ، مع الاحتراز عنها في « أيتها » من تكلف التنبيه غير المناسب للمقام ؛ لكون المخاطب غير صالح للتنبيه على الحقيقة .

« واختير لفظ الأرض دون سائر أسمائها لكونه أخف وأدور .

« واختير لفظ السماء مثل ذلك مع قصد المطابقة .

« واختير « أبلغى » على « ابتلعى » لكونه أخضر ، ولمجىء حظ التجانس بينه وبين « أقلعى » أوفر .

« وقيل « ماءك » بالإفراد دون الجمع لدلالة الجمع على الاستكثار الذى يأبه مقام إظهار الكبرياء ، وهو الوجه فى إفراد الأرض والسماء .

« ولم يجعل مفعول « أبلغى » لشلأ بفهم ما ليس بمراد ، من تعميم الابتلاع للجبال والتلال والبحار وغيرها ؛ نظراً إلى مقام ورود الأمر الذى هو مقام عظمة وكبرياء .

« ثم إذ بين المراد اختصر الكلام على « أقلعى » فلم يقل « أقلعى عن إرسال الماء » احترازاً عن الحشو المستغنى عنه من حيث الظاهر ، وهو الوجه فى أنه لم يقل : يا أرض أبلغى ماءك فبلغت ، ويا سماء أقلعى فأقلعت .

« واختير « غيض الماء » على « غيض » ؛ لكونه أخضر وأخف ، وأفقق لقيل .

« وقيل « الماء » دون أن يقال « ماء طوفان السماء » وكذا « الأمر » دون أن يقال « أمر نوح » للاختصار .

« ولم يقل : « سوّيت على الجودى » بمعنى أقرت على نحو « قيل » و « غيض » و « قضى » في البناء للمفعول ؛ اعتباراً لبناء الفعل للفاعل مع السفينة في قوله « وهى تجرى بهم » مع قصد الاختصار .

« ثم قيل « بعدها للقوم » دون أن يقال : « ليبعد القوم » طلباً للتوكيد مع الاختصار ، وهو

نزول «بعد» منزلة «ليبعدوا بعدها» مع إفادة أخرى، وهي استعمال اللام مع «بعد» الدال على معنى أن بعد حق لهم.

«ثم أطلق الظلم ليتناول كل نوع، حتى يدخل فيه ظلمهم لأنفسهم بتكميل الرسل .  
هذا من حيث النظر إلى الكلم .

«وأما من حيث النظر إلى ترتيب الجمل؛ فذلك أنه قدم النداء على الأمر؛ فقيل «يا أرض ابلعى ، ويا سباء أقلعى» دون أن يقال «ابلعى يا أرض ، وأقلعى يا سباء» جريأا على مقتضى اللازم فيمن كان مأمورا حقيقة من تقديم التنبية؛ ليتمكن الأمر الوارد عقبيه في نفس المنادى؛ قصدا بذلك لمعنى الترشيح .

«ثم قدم أمر الأرض على أمر السباء؛ لابتداء الطوفان منها، ونزوها لذلك في القصة منزلة الأصل .

«ثم أتبعها قوله ﴿وغضض الماء﴾ لأنصاله بقصة الماء .

«ثم أتبعه ما هو المقصود من القصة، وهو قوله ﴿وقضى الأمر﴾ أي : أنجز الوعد من إهلاك الكفرة، وإنجاء نوح ومن معه في السفينة، ثم أتبعه حديث السفينة، ثم ختمت القصة بما ختمت». .

البلاغة العربية  
وشكلة التناصية

- ٣٤ -

حاولنا فيها سبق أن نلتمس بدورها لفكرة النصية في كتب البلاغة التقليدية ، سواء كان ذلك عن طريق متابعة أبوابها ومصطلحاتها ، أو متابعة نموذج من تطبيقها .

وكان هذا يمثل محوراً واحداً من المحورين الرئيسين في أفكار الغذاامي باعتباره عينة لتقاد المحدثة في العالم العربي . أما المحور الثاني ، وهو التناصية ، فإن مدخلها في كتب البلاغة يمكن أن يكون بعض المصطلحات ، التي وردت في كتاب الإيضاح تحت عنوان : « القول في السرقات الشعرية وما يتصل بها » (ص ٤١١) ، وذلك مثل .

النسخ – المسخ – السلخ – النقل – القلب – الاقتباس – التضمين – العقد – الحل – التلميح .

إن عنوان « السرقات الشعرية » عنوان جارح ، مسئول بالدرجة الأولى عن نفور المعاصرين الذين يقفون عن حد الظاهر ، أما من يتعمقون الأمور ، فإنهم يجدون تحت هذا العنوان ما يمكن أن نسميه بعملية توظيف النص ، أو بلغة البنايين عملية التناص .

وقد يتم التوظيف بطريقة غير فنية تسيء إلى النص ، وحيثند يسميه البلاغيون بالسرقة المدورة ، وذلك مثل النسخ . وقد يتم بطريقة فنية تبرز جماليات النص ، فيسميه البلاغيون بالسرقة المحمودة ، مثل السلخ . وسواء كان ذلك فنياً أو غير فني ، مذموماً أو غير مذموم ، فإنه يدخل في جوهره تحت عملية استلهم التراث . أو تداخل النصوص .

من الصعب في هذه الدراسة القصيرة أن تتبع كل مصطلح من المصطلحات السابقة ، ولكن يمكن الوقوف عند المصطلح الأخير « التلميح » ، كمثال على تبني القدماء إلى فكرة تداخل النصوص .

يعرف الفزويني « التلميح » بأنه ما يشار فيه إلى قصة أو شعر من غير ذكره ، ويضرب أمثلة على ذلك ، نقف عند ثلاثة منها لتوضيح فكرة استلهم النص .

المثال الأول ، هو قول ابن المعتن :

أترى الجيرة الذين تداعوا عند سير الحبيب وقت الزوال

علموا أننى مقيمٌ . وقلبي راحل فيهمُ أمام الجمال  
مثل صاع العزيز في أرحل القوْم ، ولا يعلمون ما في الرحال  
 فهو هنا يشير إلى قصة يوسف مع إخوته .

المثال الثاني ، هو قول أبي تمام :

لَحَقَنَا بِأَخْرَاهُمْ وَقَدْ حَوْمَ الْمَوْى قُلُوبًا عَهْدَنَا طَيْرَهَا وَهُنَّ وَقْعٌ  
فُرِدَتْ عَلَيْنَا الشَّمْسُ وَاللَّيلُ رَاغِمٌ بِشَمْسِهِمْ مِنْ جَانِبِ الْخَدْرِ تَطْلُعُ  
نَضَارَهُمْ هَا صَبَغَ الدُّجْنَةَ وَانْطَرَوْيٍ لِبَهْجَتِهَا ثُوبَ السَّمَاءِ الْمَجْزَعَ  
فَوَاللهِ مَا أَدْرِي الْحَلَامَ نَائِمٌ الْمُتَّ بِنَا ، أَمْ كَانَ فِي الرَّكْبِ يَوْشَعَ

فإنه يشير إلى قصة يوسف بن نون ، الذي دعا الله أن يوقف الشمس فلا تغرب ، حتى  
يفرغ من قتال الجبارين ، فاستجاب الله له .

والمثال الثالث ، هو قول الحريري : «إِنِّي وَاللهِ لَطَالِمًا تَلْقَيْتُ الشَّتَاءَ بِكَافَاتِهِ ، وَأَعْدَدْتُ  
لِلْأَهْبَ قَبْلِ مَوَافِقَاتِهِ» ، فهو يشير «بالكافات» إلى قول ابن سُكَّرة .

جاء الشتاء وعندى من حوانجه سبع إذا قطر عن حاجاتنا حبسا  
 يكن ، وكيسن ، و كانوا ن ، وكأس طلا بعد الكتاب . . . ناعم ، وكسا

فهذه الأمثلة تشير إلى نصوص سابقة ، شعراً أو نثراً ، وتأنى الإشارة قصيرة ، في كلمة أو  
كلمتين ، ولكنها تستحضر الجلو السابق ، وتلمع إلى التفاصيل ، وتوحي بدلالة تفوق ما  
يمتحنه النص الأخير في بيته اللغوية .

إن قصة يوسف ، أو قصة يوسف ، أو أبيات ابن سُكَّرة ، قد بلغت من الشيوخ ، مما مكنها  
أن تصبح جزءاً من العقل الجمعي (التراث) ، وأن يحتل النص الحالى إلى مسرح تتلاقى فيه  
أرواح السابقين .

والاستلهام في هذه الأمثلة عن قصد . فالشاعر أو الناشر يشير صراحة إلى المصدر الأول ،  
الذى أصبح جزءاً من التراث ، يلمح الشاعر في قهم القارئ ، ويلتقى الجميع على أرضية  
مشتركة .

ولكن في حالات أخرى ، لا يشير الشاعر إلى المصدر ، ويصبح التشابه نوعاً من توارد  
الخواطر ، أو «من عموم الغرض» ، أو «الاستعارة من القول والعادات» وغير ذلك من

تعبرات يوردها القزويني ، وتوحى في جملتها بثقل التراث ، وتتلاقى مع تعبيرات معاصرة للغذامى عن «جماعيـه اللغة» ، أو «المخزون المعجمي» ، أو «البعد التاريخي» ، أو «الموروث الثقافـي» ، (انظر الفقرة رقم ٣٠).

ولابرى القزويني في مثل هذه الأمور سرقة ، فهى أمر شائعة وملك للمجتمع ، وتتلاقى أو نتدخل فيها النصوص . ومن هنا نراه يرشد إلى المنهج الصحيح في مثل هذه الحالات فيقول : «لابينـي لأحد بـتـ الحكم عـلـى شـاعـر مـالـ يـعـلـم الـحالـ ، وإـلا فالـذـي يـبـنـيـ أـنـ يـقـالـ ، قالـ فـلـانـ كـذاـ ، وقدـ سـبـقـهـ إـلـيـهـ فـلـانـ قـفـالـ كـذاـ» ، (ص ٤٢٦).

- ٣٥ -

كانت هذه الوقفة عند علوم البلاغة ، لأنـينـ أنـ الكـثـيرـ منـ القـضـاـيـاـ التـىـ تـعـرـضـ لهاـ الغـلامـيـ ، يمكنـ أنـ يـكـونـ مـدـخـلـهاـ الـبـلـاغـةـ التـقـليـدـيـةـ .

فنظرية الشاعرية عند ياكوبسون (ص ٦) ، يمكنـ أنـ يـكـونـ مـدـخـلـهاـ بـابـ الحـقـيقـةـ والمـجازـ ، وـخـاصـةـ التـفـرـيقـ بـيـنـ الدـلـالـةـ الـوـصـفـيـةـ وـالـدـلـالـةـ الـعـقـلـيـةـ .

ونظرية السياق عند بارت (ص ١٣) ، يمكنـ أنـ يـكـونـ مـدـخـلـهاـ عـلـمـ الـعـانـىـ وـمـرـاعـةـ مـقـضـىـ الـحـالـ .

ونظرية النصية التي تناولت خلال كتاب الغذامى ، نقاـلاـ عنـ الـبـنـائـيـةـ وـالتـشـريحـيـةـ ، يمكنـ أنـ يـكـونـ مـدـخـلـهاـ عـلـومـ الـبـلـاغـةـ الـثـلـاثـةـ (انـظـرـ الفقرـةـ ٣٢ـ) .

ونظرية التناصية عند بارت ، يمكنـ الدـخـولـ إـلـيـهاـ عـنـ طـرـيقـ الـاقـتـباسـ وـالـتـضـميـنـ والـحلـ ، أوـ حتـىـ عـنـ طـرـيقـ السـرـقاتـ الشـعـرـيـةـ (انـظـرـ الفقرـةـ ٣٤ـ) .

- ٣٦ -

ولـكـنـ لـايـعـنـىـ هـذـاـ مـاجـاءـ فـيـ كـتـبـ الـبـلـاغـةـ مـساـوـيـاـ لـكـلـ مـاجـاءـ عـنـ نـقـادـ الـحـدـائـةـ ، فـلـيـسـ عـلـمـيـاـ أـنـ نـسـارـىـ بـيـنـ لـحظـيـنـ تـارـيـخـيـنـ مـتـبـاعـدـيـنـ ، وـأـنـ نـجـاهـلـ مـنـجزـاتـ الـحـضـارـةـ ، وـنـتـائـجـ الـعـلـومـ ، وـمـكـشـفـاتـ الـمـناـهـجـ الـحـدـيثـةـ .

وـكـلـ مـانـعـنـيهـ أـنـ نـقـطـةـ الـبـدـاـيـةـ تـمـهـلـ التـائـجـ مـخـلـفـةـ .

فالـبـدـاـيـةـ مـنـ الـبـلـاغـةـ الـعـرـبـيـةـ ، تـمـجـعـلـ التـطـوـرـ اـمـتـادـاـ طـبـعـيـاـ ، وـتـمـجـعـلـ الـوـصـولـ إـلـىـ التـائـجـ

منطلقات من التراث ، شأن كل أمم الأرض التي تملك تراثا ، وحيثتدى يمكن للباحث أن يصل إلى اكتشافاته من غير أن يتکنى على بارت أو غيره ، وقد يسبق بارت لأن تراثه قد سبق تراث بارت في كثير من القضايا السابقة .

أما البداية من بارت وياكوبسون وكولر، فإنها قد تجعل الباحث يغترب عن نفسه وعن بيته .

فقد اخترب الغذامي عن نفسه ، كما رأينا في آرائه النظرية ، وأصبح بيته تسكنه أرواح البنائيين والتشريحين ، ويحتمل غرفة رولان وسوسيير وكولر .

أما اغترابه عن بيته ، فهو يتمثل في الصورة التي قدمها لشخصية حمزة شحاته كنموذج تطبيقي .

## الخطيئة والتکفیر

مسحة مسيحية

- ٣٧ -

لقد انطلق الغذامى من فكرة مسبقة يعكسها عنوان «الخطيئة والتکفیر»، وهى فكرة الخطيئة الأولى كما وردت في الكتاب المقدس.

وقد أحبطت الخطيئة الأولى في الكتاب المقدس، بجو من الإحساس بالنندم، ومطاردة الذنب للإنسان مدة حياته، وانعكس هذا على النظرة نحو الحياة الدنيا، فهي عقاب على الخطيئة، والتکفیر يكون برفض هذه الحياة والاستخفاف بها، إن الموت حيثئذ يكون هو الخلاص من هذا السجن ، الذي استحقه الإنسان بسبب خططيته الكبرى.

وهذه هي شخصية حزءة شحاتة كما عكسها الغذامى ، فهو صورة لمسيح جديد ، يحمل خطايا عصره، ويکفر عنهم بالصلب والنندم ورفض الحياة الدنيا، يقول عنه الغذامى .

«ومadam شحاتة قد بلغ هذه المرحلة الحساسة في وعيه بالنموذج ، وفي اقتناعه به ، فإنه أمام حتمية أكيدة هي : أن من أحسن بالخطيئة وأدركها ، فلابد أن يسعى للخلاص. ويسعى شحاتة للخلاص جاء عن طريق التکفیر. وقد برزت فكرة التکفیر في رسائله إلى ابنته شيرين . إذ يقول في الرسالة رقم ٢٨ مايدل على حسه بالخطيئة ، وقطعه للخلاص عن طريق التکفیر. وفيها يفرق شحاتة بين أن يعيش المرء وبين أن يميا . فالعيش للغافلين ، والحياة تكون لن أراد أن يرتكب بنفسه فرق مستوى العيش البهيمى ، ولكن لذلك ضرورة فادحة دفعها شحاتة غالبية ثمينة وكبيرة بمقدار حجم إحساسه بالخطيئة الأدمية . يقول شحاتة (إن أى تقدم أو استعلاء يتطلب منها أنا كيرا يتحتم علينا أداؤه ، وهو ضرورة أن نحيا على أن نعيش . إن الذين يعيشون فقط ، وكالآخرين ، لا يدفون هذه الضرورة التي نشعر بقوتها ، كلما انطلقت في ظلمة حياتهم شمعة بما يتسلط عليها من دموع جراحهم الصامتة . كان سizerif الأسطورة ، يحمل الصخرة جاهدا إلى القمة معلباً بتصيب عرقاً ، فإذا كاد أن يصل ، انفلتت وعادت إلى السفح ، إنه شقاء كتب عليه . وكذلك من يملمون بأن يحيوا حياة ترتفع عن مستوى العيش)». (١٦٥ ص)

وتتأثر هذه الصورة لشحاتة خلال صفحات الكتاب<sup>(١)</sup> ، والتي تقدم في النهاية

(١) انظر الصفحات: ١٦١ و ١٦٥ و ١٦٨ و ١٦٩ و ١٧٥ و ١٧٦ و ١٧٨ و ١٧٩ و ٢٠٢ و ٢١١ و ٢٨٤ .

نموذجًا مسيحي يحمل صليب عصره، وينوه بهذا العمل، ويسعى للخلاص منه، ولو عن طريق الانسحاب كليّة من الحياة، أو ما يسمونه بالتفكير بالمفهوم المسيحي.

وقد حرصت على إيراد هذا الاقتباس الطويل ، والذى يحمل رأى الغذامى والاستشهاد عليه من خلال إحدى رسائل شحاته، ليعرف القارئ مصادفة أن رسالة شحاته ، كاستشهاد ، لا تستطيع أن تنهض بكل كلام الغذامى الطويل والممتد ، شأنه في كثير من اقتباساته ، فهو يدخل بفكرة مسبقة ، يحاول أن يفرضها على أدب شحاته .

إن رسالة شحاته لا تعكس فلسفة الخطية الأولى ، بل هي مجرد أسطر لرجل معدب نفسيا ، يحس بالإحباط من كل جانب ، ويرى في أسطورة سيزيف ، انعكاسا لحياته . وهى صورة أقرب إلى العيشة ، بمفهومها الغربي ، والتي كانت شائعة في مصر فترة وجود شحاته . وستزيد هذه الصورة إيضاحا ومن خلال المصادفة لشعره (الفقرة / ٣٨) .

ذلك هو الجو الذي يحيط بالخطية الأولى في التراث المسيحي ، وهو جو مختلف في ملابساته عن التراث الإسلامي .

فالخطية الأولى في التراث الإسلامي ليست ذنبًا يطارد الإنسان ، ويعمله دائمًا يحس بالذنب والعقاب النفسي ، ويثير لديه نوازع القلق ، كما نرى في نموذج الغذامى (ص ١٤٩) ، والأرض ليست انحدارا وعقابا ، كما يصور الغذامى أيضًا (ص ١٤٨) . إن الخطية الأولى كانت سببا في عيارة الكرون ، وإلى أن يصبح الإنسان خليفة الله في أرضه ، والأرض هي ملكة الإنسان يعطيها معانٍ لها ويهبها الأسماء .

وثانية الخطية والتّكـير في التراث المسيحي ، يقابلها ثانية الخطية والتّوبـة في التراث الإسلامي . والأمر ليس مجرد بدـيل لفـظـي ، بل هو يـعـكـس موقفـا حـضـارـيـا يـخـتـلـفـ اـخـلـافـا جـذـريـا .

إن التّوبـةـ بالـمـفـهـومـ الإـسـلـامـيـ تـعـنىـ التـطـهـرـ ، وـالـخـلاـصـ مـنـ عـقـدـ الذـنـبـ وـالـندـمـ وـتـحـمـلـ خطـاياـ الـآخـرـينـ . وـيـتـغـيـرـ مـوـقـعـ الإـنـسـانـ بـعـدـ هـاـ تـامـاـ ، فـلـمـ يـعـدـ يـنـظـرـ إـلـىـ الدـنـيـاـ كـعـقـابـ وـانـحدـارـ ، بلـ أـصـبـحـ يـنـظـرـ إـلـيـهاـ كـتـجـرـيـةـ جـديـدةـ ، يـارـسـ فـيـهاـ مـوـاهـبـهـ الإـنسـانـيـةـ ، وـأـصـبـحـ أـشـدـ وـعـيـاـ بـحـيلـ الشـيـطـانـ . فـقـدـ اـسـتوـعـبـ الـدـرـسـ مـنـ الـخـطـيـةـ الـأـوـلـىـ ، وـأـصـبـحـ إـنـسـانـاـ جـديـداـ يـضـيـفـ إـلـىـ حـصـيـلـتـهـ عـنـصـرـ الـوعـيـ .

إن عـنـصـرـ الـخـيـرـ هـنـاـ يـتـصـرـ عـلـىـ الشـرـ ، وـلـمـ يـصـبـحـ إـنـسـانـ فـرـيـسـ لـلـأـحـاسـيـنـ الـمـعـوـقـةـ . وهذا العـنـصـرـ قـدـ غـابـ عـنـ الـمـلـائـكـةـ ، الـتـىـ خـشـيـتـ أـنـ يـمـلـأـ إـلـيـانـ الـأـرـضـ فـسـادـاـ ، وـأـنـ يـسـفـكـ الدـمـاءـ ، فـقـالـ لـمـاـ اللـهـ عـزـ وـجـلـ : ﴿إـنـيـ أـهـلـ مـاـ لـاـ تـعـلـمـونـ﴾<sup>(١)</sup>

(١) سورة البقرة: ٣٠

ولكن ، لايعنى هذا أنى أفسر شحاته من خلال موقف إسلامى ، بعد أن رفضت فلسفة الغذامى المغربية ، فإن كلمتى «فلسفة» و«موقف» كيترتان على شحاته ، فشعره لايعكس فلسفة ولا موقفا .

إن شعره يقدم لنا شخصية قلقة ، لم تستطع أن تتحقق ذاتها ، ولم تناضل كثيرا من أجل هذا التتحقق ، فوقيعت فريسة الشكوى والمرارة .

ويمكن أن نتبين في شعره أربع مراحل ، تتعاون جميعها على تقديم صورة ، ولا أقول نموذجا ، تحديد معالم شخصيته ، وهى :

١ - المحور الأول يمثل تركيبة الشاعر الفنية ، والتي تدفعه إلى أن ييارس حياته ، كفنان ، دون قيود .

٢ - والمحور الثاني يقف في مقابلة المحور الأول ، وهو يتمثل في المجتمع الذي يقف ضد حرية كفنان ، ويضع قيودا كثيرة على انطلاقته .

٣ - والمحور الثالث يمثل التبيجة التي ينهزم فيها الفنان داخل شحاته ، ويتصدر المجتمع ، وتكون التبيجة هي الحرمان والشكوى .

٤ - أما المحور الرابع ، فهو يشير إلى السبب المتمثل في تركيبة الشاعر النفسية ، وهى تركيبة مسالة ، لا تميل إلى المواجهة والتحدى ، وتفرض من النعيمة بالإياب .

وإذا أردنا اختصارا لهذه المراحل من واقع قاموس الشاعر اللغوى ، فإننا نجده في أربع مفردات تتكرر كثيرا في شعره ، وتمثل مراحل في حياة الشاعر ، وتمرز كل منها إلى المحاور الرئيسية في تركيبته .

نكلمة «الهوى» تتردد في أكثر من قصيدة ، بل وتأتى عناوين لقصائد مختلفة (أهواك - لم أهواك ؟ - في دروب الهوى - لا تقولي أهواك - مغاني الهوى) . والكلمة تعنى في قاموس الشاعر حياة الفن والانطلاق ، وحب الطبيعة والربيع .

يا زمان الهوى ترامى بك الأنين وضاقت على خطاك القيود  
ما أرى للربيع بعدك معنى فالسُّنَى فيه باهثُ والسوروُدُ  
يا زمان الهوى ، مضيت بدنيا تى ، فما اجتاز بعدها العمرَ عيُدُ

ويقابل هذه الكلمة مفردة أخرى هي «العقل» . (انظر: ص ١٥٦ - ١٥٨ - ١٦٢ - ١٦٥ - ١٨١ - ١٨٤) . وهو لايعنى بالفعل ذلك المعنى اللغوى الذى يفيد الانضباط

والتروى ، ولكنها يعني به «القيد» ، الذى يضعه المجتمع أمام هواه واندفعاه كفنان.

بئس ماتبتغى العقول طلابا فوق أنفاس حسناً والشعور  
بقيود من الزواجر تعنتا ض من اللب مهملاً، بالقشور  
قد أحلىت وحرمت وغدا النا س لغاياتهم، بلا تقدير  
والموازيين قائمات على البهد بدعوى سلطانها المدحور  
ما أرى العقل غير راكب لجٌ باحث عن هداه في وَيَمْبُور

وتأنى المفردة الثالثة «الظِّمَا» لتعبر عن الفجيعة التى أصيب بها الشعر فى بنية الفبة ،  
فقد تغلب القيد ومات الشاعر ، وكانت مفردة الظِّمَا من أكثر المفردات دوراناً فى قاموس  
الشاعر : (ص ٢٨ - ٢٩ - ٣٩ - ٤٠ - ٤٢ - ٥٠ - ٥٤ - ٦٥ - ١٥٢ - ١٥٩ - ١٧٦ ) ، ويعبر عنها بصدق وحرارة .

ظَهَانٍ يُمْرِقُنِي شوقى ويعصف بي يأسى ، ومورد نفسي حافل كَيْشُ

وتأنى المفردة الأخيرة «السكون» لتبيّن الحالة التى انتهت إليها الشاعر ، فقد استسلم  
للضغوط ، وأخذ يردد في قصائده كلمة السكون : (ص ٩٨ - ١٠٠ - ١٠٣ - ١٥٦ - ١٥٨ - ١٦٦ ) ، وكان يعني بها حالته النفسية التى مالت إلى الإحباط واليأس .

وطرحت أعباء الشعور

بكل ما قد كان منكِ  
وما يكونُ

وخلَّصْتُ من تلك السفاسف والقشور

ومن فجاءات الجنون

ونعمت بعدك بالسكون

فلا صراع ولا دموع ولا ظنون

وتتأزّر هذه المفردات الأربع (الهوى - العقل - الظِّمَا - السكون) ، فتقدّم لنا صورة  
للشاعر مستخلصة من شعره ، دون إسقاطات فلسفية أولاً هوية لم ترد في قاموسه .  
مففردات ، مثل : الفاحشة وحراوة والإغراء والشيطان ، لم ترد بصورة لافتة في شعره ، يمكن  
أن يقف عندها القارئ ، ويستخلص منها نموذجاً أدبياً يمتد إلى كل شعره .

وصورة الماضي عنده لم تأت تغنيا بالفردوس المفقود. فهو دائمًا عنده الماضي الذي يجر ذكرى قريبة تتعلق بواقعه، وهو شديد الرفض لهذا الماضي، ولا يتمنى أن يعود إليه. وهي صورة تثير ذكريات ألمية تتردد في قاموس الشاعر : (ص ٢٢ - ٥١ - ٥٠ - ٨٨ - ٨٠ - ٩٥ - ١٢٠ - ١٢١ - ٢٢١). يصور الشاعر هذا الماضي في قصيده «الماضى الحالى» ، فيقول :

سرت في ذات ماء شاحب  
مُطرقاً أصنفى لماضى ذكريات  
لحظة في سرعة الضوء أطافت  
خللت أن الكون أمسى بعدها  
وإذا الماضى وما أودعته  
ضارب في صحراء الكون ماض  
وتلاقينا على غير اشتياق  
وعتارفاً وقد كننا تناكيز  
ومشى نحوى محدود الخطى  
عاتياً ترسل عيناه الكلام  
فالشاعر، من خلال هذه المفردات مرتبط ، بواقعه ، يريد أن يتحقق ذاته فلا يستطيع ،  
فيشكو ويتأمل ، ثم يستسلم ويسكن :

وتتأثر هذه الحالة في كل قصائده . ويمكن أن يختزلي الفقرتين الأخيرتين من قصيده « لم أهواك »؟ كتجسيد لهذه الحالة .

يشقى بها فؤادي اللهيـفـ  
هو فكري الظافـن وحسـنـ العطوفـ  
نـ كـماـ ثـارـ فـ الـقـيـودـ الرـسـيفـ  
، وـ مـافـيكـ ظـاهـرـ مـكـشـوفـ  
وـ هـؤـعنـ وـاقـعـ الـحـيـاةـ عـزـوفـ  
رـُمـ مـنـهـاـ ، مـالـإـنـسـانـ الـعـفـيفـ  
وـأـخـرىـ نـصـيـهـاـ التـسوـيفـ  
هـلـ فـيهـاـ ، وـيـسـتلـ الـحـصـيفـ

أنصبـىـ منـ الهـوىـ هـذـهـ الـوـقـدـةـ  
أـفـأـنـتـ الجـانـىـ عـلـىـ إـلـاـ  
وـهـاـ فـيـكـ ثـائـرـانـ عـفـيفـاـ  
طـلـبـاـ فـيـكـ ماـ أـضـلـأـ مـنـ حـلـمـ  
وـكـذـاـ يـطـلـبـ الـخـيـالـ الـأـمـانـىـ  
وـالـهـوىـ ، كـالـحـيـاةـ ، يـدـ يـلـغـ الـجـاـ  
ربـ نـفـسـ نـالـتـ مـنـاـهـاـ عـلـىـ الـغـيـشـ  
وـهـىـ دـنـيـاـ الشـلـوـذـ يـرـتـفـعـ الـجـاـ

الغذامي  
بعيد عن الأسرار الجمالية

- ٣٩ -

ما زلنا حتى الآن ندور حول شخصية شحاتة ، ونعرف بأن هذا المنهج قد يبعد القاريء عن الأسرار الجمالية ، وعذرنا هنا ، أن الغذامي قد استهلك طاقته في استخلاص نموذجه من أدب شحاتة ، وتشعب به الحديث إلى أفكار فلسفية ولاهوتية ونفسية وشخصية . وغير ذلك مما يبتعد عن البنية الفنية للنص .

وقد حاول أن يتدارك الأمر في الفصول الثلاثة الأخيرة التي خصصها للجوانب الفنية ، فيها يقل عن تسعين صفحة من حجم الكتاب الذي يصل إلى ٣٤٨ صفحة ، من القطع الكبير .

وأقول عن قصد «فيما يقل» لأن هذه الصفحات ، وإن كانت تمتد من ٢٥٩ إلى ٣٤٣ ، إلا أنها لم تخلص تماماً للجوانب الفنية ؛ فقد استطرد في شرح نظرية استبدلت بمعظم هذه الصفحات ، ولم يتبق منها سوى خمسين صفحة للناحية الجمالية وعلى أحسن تقدير كما ذكرنا في الفقرة / ٢٦ .

وهنا تبدو المفارقة . فالغذامي منذ الصفحات الأولى تبني منهجاً يزعم أنه يتجاهل كل الإسقاطات التي هي خارج البنية الشكلية للنص الأدبي ، ولكن كتابه يسرف في التجريد النظري من ناحية ، وفي اقتراح نموذج فلسفى لا هوئى من ناحية ثانية ، ثم يأتي الحديث عن الجماليات في صفحات أخيرة منقطعة الصلة عن نموذجه في الخطيئة والتکفير من ناحية ثالثة .

على أي حال ، اختار الغذامي من بين شعر شحاتة كله ، ثلاث قصائد ليست هي أجمل ما في شعره :

- ١ - قصيدة «ياقلب مت ظمأ» ، وقد عقد لها فصلاً تحت عنوان «انفجار الصمت» .
- ٢ - قصيدة «جدة» ، وقد عقد لها فصلاً تحت عنوان «الموال الحجازي» .
- ٣ - قصيدة «غادة بولاق» وقد عقد لها فصلاً تحت عنوان «الصوت المبحوح : تغريب المألوف» .

وقد وقعت هذه النصوص الثلاثة تحت ما يمكن أن نسميه باستبداد النهيج<sup>(١)</sup> ، الذي اتخذ مظہرین عند الغذامی يتمحوران حول فکرته الرئیستان عن النصیة والتناصیة ، كما سبق أن ذکرنا . (الفقرة / ٢٩).

فالغذامی مند الصفحات الأولى في كتابه ، يعلن أنه سيتبني منهجا ، مرة يسميه بالترشیحیة ، وأخرى بالتفکیکیة ، وهو في كل مرة يعني تفکیک النص لى وحدات صغیرة ، قد تكون هي الحرف ، ثم يركز على هذه الوحدات .

إن هذا النهیج التفکیکی قد استبد بالغذامی ، وأوقعه في أحكام جزئیة ، حجبت عنه الروایة الكلیة ، فهو في قصيدة « ياقلب مت ظمأ » ، يقف وقفه طویلة عند العنوان ، ويفض وقفه أطولاً عند الحرف الأول من العنوان .

فهو يتحدث طویلاً عن العنوان . وتلمس في حديثه شيئاً من التأثر بالذاھب الحديثة في النقد التشكیلی ، والتي تلغى فكرة العنوان . فاللسوحة أو التمثال لا يحتاجان إلى عنوان ، لأنّه وجود وتكوين وحضور . إن وضع العنوان في مثل هذه الحالات هو عملية عقلیة ، تلخص « الحضور في بطاقة صغیرة قد تحمل كلمة أو كلمتين ، ولكنها لا تستطیع أن تحیط بالتكوين كوجود .

---

(١) لن نقف طویلاً عند الأخطاء النحویة والصرفیة في كتاب الغذامی ، لأنّه هنا معنی بمناقشة النهیج ، ولكن لابد من الإشارة إلى خطأين صریفين لايمکن إرجاعهما إلى الطبعة ، وهما :

(١) ص ٢٨١ يذكر أن « خیالات » جمع تکسیر ، ثم يربّ على هذا الخطأ أحکاماً فنیة ، وهي أن هذه الصیفة قد استدعت جمیع تکسیر آخری تؤدي إلى تناغم الإيقاع والحركة ، مع أن صیفة « خیالات » ملحقة بجمیع المؤنث السالم .

(ب) ص ٣٠٨ يورد الآیات الثلاثة الأولى من قصيدة « جدة » ويرى أنها تمحوری على فعلین ، وعلی اسم فاعل واحد فقط ، ومن هنا فإن الحركة ، كما يرى ، في هذه الآیات ثانی من متعلقات أخرى غير الجملة الفعلیة . ومن هذه المتعلقات ما يسمیه « انطلاق المدى » وهو معنی بذلك الفصل بين المبدأ والخبر بالظرف في الجملة « التھر بين شاطئيك غریق » . وهو ينسی أن صیفے المبالغة التي تعمّر بها الآیات هي من أسماء الفاعلين مع المبالغة في الحدث ، فالفرق زیادة في الفرق ، والصادیات زیادة في الصدی ، وينسى أيضاً أن أسماء الفاعلين وأسماء المفعولین وصیفے المبالغة ، وهي صیفے تعمّر الآیات الثلاثة ، تشتراك مع الفعل في إفادۃ الحدث دون الزمن كما يقول الصریفون ، فالآیات ملینة بالحدث من خلال هذه الصیفے . أما ما يتكلله عن فكرة « انطلاق المدى » مثلاً ، فإن شحاته لم يفصل بين المبدأ والخبر إلا بسبب « التصریع » ، وهي فكرة فنیة موسيقیة يهواها شحاته في كثير من قصائده .

وهذا الحديث الطويل على الرغم من أهميته وعصريته، قد يصدق على الفنون التشكيلية، التي تساعدها مادتها الخام، مثل الحجر أو القماش، على الحضور والوجود الماثل أمام العين، ولكنه لن يصدق على فن مثل الشعر، والذي تمثل الكلمة مادتها الخام، وهي مادة لها تاريخ طویل مع المعنى، فضلاً عن أنها رمزية بحكم انتهائها إلى أسرة «اللغة».

وقد يتطبق هذا الحديث على شاعر آخر غير شحاته، ولكنه لن ينطبق أبداً على شحاته، الذي لم يكن يتميز بوضع عناوين لقصائده كما جاء في مقدمة ديوانه، ومن هنا حدث اضطراب في عناوين قصائده. إن قصيدة «يأقلب مت ظمآن»، والتي اعتمد الغذامي عليها، وراح يريق حديثاً فلسفياً تجريدياً حول هذا العنوان، إن هذه القصيدة قد وردت في ديوانه تحت عنوان آخر هو «المغانة» (ص ٣٤). وإن قصيده «غادة بولاق» قد وردت تحت عناوين مختلفة، كما ذكر الغذامي في أحد هواهشه (ص ٣٢٩)؛ فمرة جاءت تحت عنوان «يا جارة النهر»، وثانية تحت عنوان «رسالة الحسن»، وثالثة تحت عنوان «قصة الحياة»، ورابعة تحت عنوان «نفيسة»، وكل هذا يدل على أن الحديث عن دالة العنوان في شعر شحاته، واستنتاج بعض الأحكام الفنية من عنوان قصائده، حديث لا يعتمد على أساس علمي.

ثم يقف الغذامي بعد ذلك وقفه أطول عند الحرف الأول من العنوان، ويروح يتحدث بجلبة عما يسميه «الياء الشحاتية»<sup>(١)</sup>، حديثاً يغلب عليه «استبداد المنهج» الذي يقود صاحبه إلى أخطاء معرفية ونحوية. فهو يحاول أن يفسر حالات النداء في القصيدة، وهو يقدم على هذا التفسير عملاً بفكرةه السابقة عن التموزج. وهو يفترض أن النداء في هذه القصيدة يتطور من حالة الآخر إلى حالة الذات، وهو يعتمد في هذا الاقتراب على خطأ نحوى. مفاده أن حالة النداء الأولى في القصيدة جاءت نكرة: «يأقلب غرك من ماضيك رونقة». وأن حالة النداء الأخيرة قد وردت معرفة «والماء، لاما، يأقلب فمت ظمآن»، وإن هذا يدل على حالة تحول عند الشاعر من التركيز على الآخر، أي آخر، إلى التركيز على نفسه من خلال تعريف الفكرة بضمير المتكلم، «ومن هنا، جاءت أدواته الفنية متتحوله من ارتباطها السابق مع الآخر. إلى ارتباط جديد مع الذات الداخلية، فتلحت مع القلب الذي جاء منكراً في الأول، أي مجرد قلب، ولكنه يتعمق أخيراً فيصبح: قلبٌ، يأقلب». وبذلك يتم الانكماش المطلق داخل الذات، وينحصر مدى الشاعر من الحياة، ليتلقى

(١) يمكن أن يصنف هذا الحديث تحت ما يسميه البلاطيون باستخدام صيغة النداء في غير معناها الأصل، وذلك في حالات كثيرة، ذكر الدكتور بدري طبلة بعضها في كتابه «معجم البلاغة العربية»: ٨٧١ / ٢.

أبواب نفسه، ليدعوها للموت : لاماء ياقلبي فمت ظمأً . وتحقق بذلك فلسفة الشاعر في أنه (لا شيء يعطي نفسيرا تماما للحياة غير الموت) . وذلك بعد أن وجد النسوج نفسه في متأهة ضائعة، ورأى مكانه في هذه المتأهة يأخذ بالضيق، مثلاً أخذ ظله، بالانحسار» ص (٢٦٨).

إن هذا التحليل تعسفي ، فهو يعتمد ، من ناحية ، على تبع «الإياء» في سياق قصائد أخرى عند شحاته ، دون أن نعرف تاريخ كل قصيدة ، حتى يمكن أن نتحدث عن تطور تاريخي من مرحلة إلى مرحلة . ومن ناحية ثانية فإن حالة النداء الأولى «ياقلب» ، وهي مما يسميه النحاة بالفكرة المقصودة ، وهي لا تعني قلبنا نكرة « مجرد قلب» ، بل تعني قلباً معيناً هو قلبه ، وهي لا تفيد العمومية بل تفيد الخصوصية ، مثلها مثل المعرفة ، وهي من أجل ذلك تأخذ في الإعراب أحکام العلم ، فتبني على الفضم في حالة الإفراد ، ولاختلف دلالتها في هذه الحالة عن دلالة المعرفة ، ولابير هذا الحديث الطويل عن التحول من مرحلة الآخر إلى مرحلة الانكماش ، لولا استبداد المنهج الذي يلوى عن التحво ، ويودي بالأكاديمية ، التي لا تحكم بفكرة التطور من مرحلة إلى مرحلة ، إلا بعد تبع تاريخي شاق ومحدد ، لا يُستتر وراء عبارات كبيرة ومطاطة .

وكانت النتيجة مثل هذا التفكير الجزئي ، أن تشرذمت القصيدة ، وتحولت إلى شظايا صغيرة تحجب الرؤية الكلية .

وقد عاب النقاد المعاصرون على البلاغة التقليدية ، وقوعها في أسر أحکام جزئية واهتمامها بالتشبيه أو الاستعارة أو المحسن البديعى ، دون أن يصحب ذلك نظرية كافية حول القصيدة . وقد عادت هذه الأحكام الجزئية تطل علينا من جديد تحت عنوانين براقة هن «التفكيكية» أو «التحليلية» ، وفي ثوب عصري نعتبره فتحاً في ميدان النقد الأدبي .

حقاً ، تحدث الغذامي عنها سهام «مدار الأثر» في هذه القصيدة ، وهو حديث يمكن أن يؤسس من خلاله النظرية الكلية بعد حديثه الطويل عن النظرة التفكيكية ، ولكن حديثه عن «مدار الأثر» جاء عاماً ومجبراً ، ولم تزل القصيدة منه سوى بضعة أسطر لافتيد شيئاً ، وهي بالتهم والكمال : « ولو عدنا الأán إلى القصيدة بهذه الروح ، وقرأناها لا كمعنى ، وإنما كنص ذي إشارات تتحرك حسب سياق يتنظمها بمحاور مطلقة ، وتركتنا ذلك ينساب في نفوسنا ساعين لإيقاع القصيدة ولحركتها لتطلق نفوسنا ، فإذا ما انطلقت النفوس ، وسبحت في فضاء ريهما ، فلن كل ما يقصد في خيلتها وما يتصور لها يصبح شعراً متداً للتجربة ذاتها غير خارجي عنها ، وليس بطارئ عليها ، وإنما هو من صلبها ، وهذا هو الأثر ، وهذه هي القصيدة». (ص ٢٨٩).

## استبداد المنهج والانحيازية

- ٤١ -

أما التناصية، فقد أوقعته في خطأ منهجي آخر، وهو الانحياز لموضوعه .

فالتناصية جاءت في مصادرها الغربية التي نقل عنها الغذامي ، كاستدراك على النصية التي يمكن أن تمحى القارئ في بعدها . ومن هنا ، أضافت التناصية بعدها تاريخياً ، قد سمعناها من قبل بالتراث (الفقرة / ٢٩) . فالفكرة ، إذن ، في مصادرها تعنى هضم التراث وتحويله إلى لبنة داخل النص ، بحيث لا يمكن تمييزه عن النص .

والتناصية ، بهذه المفهوم ، تعنى أن الأخير لا يكرر الأول ، وإلا أصبح نسخة مشابهة تقل في الأهمية عن النسخة الأولى ؛ فالنسخة الأولى أصلية ومتكررة ، قد أضافت في حينها إلى عصرها ، أما الأخيرة ، فهي مقلدة ، صورة مسوخة لشخص قد وقع تحت سيطرة الأجداد ، تماماً مثل سكان مدينة الموتى في مسرحية سارتر «الذباب» ، والذين تحولوا إلى جزء من الأموات ، لا يستطيعون ، ولا يودون ، الفكاك من سيطرة أرواح الأجداد ، لولا شجاعة «أورست» ، التي أفقدتهم من تلك اللعنة القاتلة . أو قل ، بعبارة أخرى ، هي مثل جثة الأب في قصة يوسف إدريس ، حلها في سيارته ، واحتفظ بها بدلاً من أن يدفنها ، حتى تعافت وفاحت رائحتها ، ولم يملك شجاعة أورست فيتخلص منها كتكوين مادي ، ليحتفظ بروحها كملهمة له في مسيرته الجديدة .

فهناك ، إذن فرق كبير بين الاستثناء بأرواح السابقين ، وبين تعميم أرواح السابقين . التناصية بالمعنى الأول ، بعد تاريخي يضيف إلى بعد الآتي ، ولكنها بالمعنى الآخر نوع من السرقات الأدبية بمعناها المذموم .

وقد وقع الغذامي تحت سيطرة «التناصية» بمعناها الأول ، وهو يحلل قصيدة شحادة «غادة بولاق» . كامتداد لقصيدة الشريف الرضي «يا ظبية البان ترعى في خائله» ، فأحال كل تقليد وكل تكرار في قصيدة شحادة إلى نوع من التناصية ، تستلم النصوص السابقة ، وتستانس بأرواح الأجداد . إنه يقبل على نص شحاته وهو محمل بمنهج سابق ، فاستبدل به المنهج ، واستبدل هو بالنص وأحاله إلى مجموعة اجتهادات وإسقاطات بعيدة عن بنائه الفنية .

إن قصيدة «غادة بولاق» في حد ذاتها وبعيداً عن استبداد المنهج هي قصيدة طولية

مترهلة ، تتكرر فيها المعانى ، وتكثر الأسطر ادات ، وتزدحم بالأدوات المشحونة التى تثير الانفعال كأدوات الاستفهامات ، وبكثرة النداءات المباشرة التى تحول بين القارئ ونفسه ، وتأتى نهايتها فتحدة من زخم التجربة . إن البيت الأخير يأتى فيطبح بالبناء الفنى ، ويكسر حدة الانفعال ، فكل ما مر به من معاناة هو مجرد صدفة كان يمكن أن يتراوحا .

ما كنت ياقتدى العاتى سوى امرأة من مررن بقلبي لو توقفاك

والقصيدة بهذه المباشرة والتكرارية والتقليد ، تقلل بكثير عن قصيدة الشريف الرضى ، التي تأتى عبوقها ، قليلة الآيات ، توحى أكثر مما تصن . وعباراتها مريشة ترتفع بالمرء إلى فوق ، بعيدة عن الانفعال المباشر أو الحياة اليومية . ومفرداتها محملة بعبق الطبيعة ، تخرج عن قاموسها عبر إشارات فنية ، تخيل التجربة إلى لحظة تصوف في محراب الفن والجمال والطبيعة .

ولكن كل هذا يغيب عن الغذامي ، لأنه أقبل على النص وهو محمل بمنهج سابق ، أوقعه في انحياز مقيت جعله يرى في شعر شحاته كل ابتكارا؛ فإذا أكثر من النداءات التي تصل إلى نحو ستة وعشرين نداء ، فإن هذا يعد تنددا تناصيا بجملة النداء الواحدة عند الشريف الرضى ، ويدل على الانفتاح والانشراح على حد قوله . وإذا ما كبر شحاته ستة وعشرين قافية من بين تسع وتسعين ، فإن هذا يدل على التناصية التي تمتد إلى جذور تاريخية .

وتكون النتيجة أن يبرر الغذامي كل شيء عند شحاته حتى لو كان لا يتحمل التبرير . فالتصريح عنده مبرر ، وتأخير النداء مبرر ، والسرقة من الشعراء الآخرين مبررة ، والتكرار وال المباشرة وكثرة النداءات والاستفهامات مباشرة مبررة ، وتمثل قصيده فتحا جديدا بين الشعراء ، حتى لو كانوا في منزلة المتبني وأمرى القيس والشريف الرضى وأبن زيدون وشوقى ، «وبذا يقف نص شحاته كفاحمة لمداخلات متعددة ، تأتى من مداخل متباينة ، لتلتلاقى مع نصوص كانت بعيدة عنها ، فألف بينها جيما نص واحد ، هو قصيدة «غادة بولاق» التي صارت تعدد القصيدة «يا ظبية البان» ، وواسطة لمداخلات مع نصوص أخرى سواها ، وهذه إضافة للقصيدة الأولى وإحياء لها ، وإعادة لإنشائتها من جديد في ذهن المثلقى ، وهذا هو (إعادة الروية) ، أى إبداع النص من بين آلاف النصوص ، وتشكيلها بروية جديدة تتيح مجالاً لنصوص أخرى جديدة ، كى تنبثق من قلب هذا النص ، ليقى الأدب دائماً حياناً نابضاً بالحياة والتجدد ، ولا يركن إلى سبات يمتهن ويجمده». (ص ٣٤٣).

ومن هنا وقع الغذامي في اغتراب آخر . فإذا قلنا من قبل في الفقرة / ٣٦ إنه قد اغتراب عن بيته ونفسه ، فإننا نضيف الآن « وعن ذوقه أيضاً» ، فهو لم يصافح القصيدة مباشرة

حتى تأسس إليه وتتجه له - بأسرارها بل حالت بيته وبينها مناهج مستبدة من أقوال الآخرين .

وهذا الاغتراب أشد أنواع الاغتراب ، لأنه يمس وجودان الإنسان .

- ٤٢ -

إن خير منهج في النقد هو ألا يكون لك منهج .

وهذا لا يعني أن الأمر فوضي «سداح مداع» .

ولكن يعني أن النقد الأدبي هو إبداع ، ولن يكون هناك إبداع إلا إذا تخلص المبدع من نقل الآخرين ، وأصفى لذاته الخاصة .

ولن يكون هناك نقد أيضا ، إلا إذا تخلص الناقد من استبداد المناهج ، والتقي بالنص مباشرة ، يستكشف دلالاته ، ويصنف إلى إشاراته ، ويتوحد بحركته الفنية .

ثم تأتي بعد ذلك الخطوة الثانية ، وهي الوعي بهذه الحركة ، ومتابعة سيرها ، وتقويم ذلك السير ، ثم وضع كل ذلك في لغة نقدية علمية .

فالنقد كما أنه إبداع ، فهو أيضاوعي .

وهنا المعادلة الصعبة بين الوعي والإبداع . ولن تحمل هذه المعادلة إلا إذا تحول الوعي إلى جزء من العملية الفنية . يمعنى أنه لا يظل وعياً متقطعاً ، يردد آراء الآخرين ، ويحفظ الكثير من الأقتباسات ، ويصرف في وضع الجداول والأشكال ، بل يطرح كل ذلك ، لتبقى في النهاية الترسيات الأخيرة ، التي تضاف إلى تركيبة الناقد ، وتوجه موهبته الفنية . فالناقد ، كما قال أحد النقاد ، هو كاللith يتكون من عدة خراف مهضومة . ولو ظلت هذه الخراف داخل الناقد دون هضم ، فإنها ستعمق عملية التمثيل ، وتحول الناقد إلى مجموعة خراف تصبيع : «ماء ، ماء». أما إذا تحولت إلى ذرات داخل الليث فإنها تكسبه حيوية وبقاء .

ومن هنا فإن العبارة السابقة «إن خير منهج في النقد هو ألا يكون لك منهج» ، يمكن أن نضيف إليها على ضوء سابق : «شرط أن تستوعب كل المناهج ثم تسقطها من عقلك المتيقظ» .

ومن هنا ، فالناقد لا يخالص المنهج الاجتماعي ، أو منهج التحليل النفسي ، أو منهج البنية ، بل يستوعب كل هذه المناهج ، ثم يطرحها من ذاكرته الوعائية ، ثم يقبل بعد ذلك على النص متخففاً من كل شيء ماعدا موهبته ووعيه المحموس في الموهبة ، فيعيش البنية الفنية ، ويفهم إشاراتها الاجتماعية والنفسية والمعرفية .

ولابعنى هذا أيضاً أن الناقد مشغول باصطدام الإشارات الاجتماعية والنفسية والمعرفية،  
وإلا وقع تحت استبداد من نوع جديد ، بعد أن رفضنا الاستبدادات كافة في مجال الفن،  
حتى لو تسترت تحت رداء المناهج العلمية الحديثة.

إن الإشارات الاجتماعية أو النفسية أو المعرفية ، لا يذكر عليها الناقد كمعلومة منفصلة،  
ولكن ينظر إليها كشيء داخل النص ، بعد أن تخلصت من دلالاتها الوضعية ، لتكون لها  
دلالات جديدة في سياق النص .

وربما كانت كلمة « تخلصت » غير دقيقة ، وأفضل منها كلمة « جدت » الدلالات الأولى  
بصفة موقوتة ، تسمح لدلالات جديدة تأسس عليها ، وتبتعد من خلامها . والدلالات  
الجديدة لاتتعارض مع الدلالات الأولى ولاتفيفها ولافترض صراعاً معها ، بل هي تقيم  
عليها بناء فنياً ، يستخدمها وينطلق منها ، فهي مادته الخام كالحجر للنحوت والقهاشة  
للرسام .

إن الدلالات اللغوية ، سواء كانت اجتماعية أو نفسية ، لا يمكن التخلص منها تماماً،  
مادمنا في عالم اللغة الذي يجعل من المفردات رمزاً ، وكل ما يمكن هو وضع هذه الدلالات  
داخل سياق فني ، يثير المتعة ، ويكسب المعرفة ثوبها جيلاً .

وقد لا يفهم البعض من تشبيه الشوب الجميل ، أنتا إزاء شئ خارجي يطرح على  
المعرفة ، لأننى أعني بالشوب الجميل هنا البنية الفنية ، التي تمتلك الدلالات المعرفية فتحيلها  
إلى سياق جديد . وهنا نلتقي في طريقنا مع البنائين الذين يركزون على العمل الأدبي  
كتسيح أو تصوير ، ولكن دون أن نقع في استبداد منهجه على حساب منهج آخر ،  
لما دمنا قد رفضنا عبودية المناهج ، فإن هذا سوف يتؤدي إلى أن تكون كل المناهج في  
خدمةنا .

وبهذا المنهج الذي يعني ألا يكون لك منهجه ، يمكن أن تقدم قراءة ثانية في أشعار  
شحاته ، بعد تلك القراءة الأولى التي قدمتها الغذامي من خلال المنهج البنائي التشربي ،  
وانتهى فيها إلى انحياز تام نحو موضوعه .

حزة شحاتة  
ورمز الليل

- ٤٣ -

البداية سوف تكون من شعر شحاتة، وسوف يحاول الناقد أن يقيم علاقة حميمة مع هذا الشعر، دون أن ينقل نفسه بمنهج مسبق، يحمل بينه وبين لغة الشعر. فقط، سوف يعتمد على موهبته، وسوف يعيد خلق هذا الشعر داخله، ويضيف إلى وعيه المكتسب الذي يرصد عملية الخلق الجديدة لحظة بلحظة، ثم في النهاية يسجل ملاحظاته فيما إذا كان الشاعر قد استعجل عملية الخلق، وألقى بجنيه غير مكتمل الملامح، أو ربما كان الأمر على العكس.

الشاعر حزة شحاتة مغرم برمز الليل، وقد اتخذه لقباً له في صراعه مع الشاعر محمد حسن عواد (ص ٢٤٧). وقد جاءت بعض قصائده تحمل كلمة الليل في عنوانها مثل : ياليل (ص ٤٧)، أقبل الليل (ص ٦٥)، الليلة والشاعر (ص ٢٨٣).

ورمز الليل عند شحاتة مسطح ، لا يعكس فلسفة ولا موقفا . فليله أقرب إلى ليل المراهقين ، الذين يمكنون ويصرخون ، وقد يسجلون عندياتهم على هيئة رسالة ، أو موضوع إنشاء ، أو حتى قصيدة شعر مليئة بأدوات النداء والاستغاثة والنذمة والتعجب والتحسر، وبمفردات عن الهوى والقيد والظلم والحرمان ، وبنبذة شكوى أو استيعاب أو استعطاف .

وربما كانت رباعيات شحاتة « ياليل » هي صورة لهذا الرمز المسطح . فالشاعر هنا ناقم يرسل نفراته مشحونة بأدوات النداء والاستصراخ ، وبمفردات عن الشكوى والأنين والعذاب ، وتنتهي كل رباعية بشطرين ، تلخصان المغزى ، وتبينان بالشباب ، وتحولان المعانى إلى معان خطابية لا تنتهي إلى الشعر . وذلك ، مثل :

والبدر ليس كعهد  
واها لماضى عهده  
يرزوى به زهر الشباب  
وقد ذوى زهر الشباب  
يتکالبون على الحياة

وموتهم عين الحياة  
أو تلك ثائرة الشباب  
أف لثائرة الشباب

وهنا يمكن أن أستعين بالمنهج الاجتماعي أو النفسي كتفسير لهذه القصيدة . ولكن التفسير هنا قدأتى متأخراً، بعد أن سجل الناقد ملاحظاته ، ولم يأت قبل القراءة المباشرة ، فيتحول القصيدة إلى إسقاطات قبلية .

ذكرنا من قبل في الفقرة — ٣٨ أن شخصية شحاته تخلو من الموقف الفلسفى والرؤوية المتsecة ، وذكرنا ، أيضاً ، أنه انتهى إلى السكون إزاء الضغوط الخارجية ، ولم يكن يملك من البيان النفسي ما يدفعه إلى المقاومة حتى النهاية .

وقد انعكست هذه الشخصية على رمز الليل ، فجاء يخلو من الموقف الفلسفى ويصول في كل ميدان . ففى قصidته «الليل والشاعر» ، يتحدث عن الليل عند الشاعر والفيلسوف والعاشق والمعلم ، وكأن المطلوب منه أن يمحض كل الطوائف ، وأن يسرد «فوائد الليل» . فافتقدت القصيدة الرؤية الكلية ، التي تعكس على مفرداتها وصورها ، وبمحملها إلى كل متسق .

## حجزة شحاتة

### يحوم ولا يبرد

- ٤٤ -

ولم يقف الأمر عند رمز الليل، بل تجاوزه إلى معظم قصائد شحاته، ولا أستثنى منها تلك القصائد الثلاث، التي حللها الغذامي في فصوله الأخيرة، وقللت عنها في الفقرة /٣٩ إنها لا تمثل خير شعره.

يبدأ شحاته، عادة ، معظم قصائده ببداية موقفه ، خلال بيت غالباً ما يكون مصرعاً حسن التقسيم ، يثير إيقاعاً موسيقياً لافتاً . وقد تند هذه البداية خلال بيتهن أو ثلاثة لاتزيد ، إذ سرعان ما ينبعو نفس الشاعر ، وتقلل حيويته ، ويصاب بالفتور والتلكؤ ، والدخول في منحنيات تحيل القصيدة إلى مجتمعات شتى ، إن صح هذا التعبير.

إن البداية الموقعة تعكس موهبة الشاعر ، ولكن شحاته لم يدخل في صراع مع أدواته ، يتکافأ مع موهبته المتقدمة . كما أنه لم يدخل في صراع مع مجتمعه . ومن هنا ، لم يختتم معاناته القصيدة طويلاً ، وأثر أن ينclipها بسرعة ، فبدت عليها علامات عدم النضج ، أو ما يسمونه في علم الأجنحة بالبشر الحلقى ، الذي يتخد مظاهر عديدة في شعر شحاته ، يمكن أن نرصد بعضها فيها بيل .

(أ) ترهل القصيدة عنده ، وتتصبح كالطفل الرخو الذي لا تتكامل عظامه بعد ، فتكثُر فيها المعانى ، وتترافق الفقرات دون رابط سوى الرابط العام الذي يعبر عنه العنوان .

قصيده «لاتقولي أهواك» (ص ٤٩) تدور حول معنى واحد ، وهو لحظة وداع لا يأسى عليها الشاعر . ولكن المؤلف يدور حول هذا المعنى في نحو تسعين وسبعين بيتاً ، تستطيل فيها القصيدة وتتفرع ، يكرر عبارة «لاتقولي أهواك» نحوها من تسع مرات ، وعقب كل مرة يذكر من المعانى ما يمكن أن يتقدم أو يتاخر ، دون أن تفقد القصيدة هويتها ، لأنها أساساً تفتقد الروية المحورية .

(ب) لم يدخل الشاعر في صراع مع عبارته ، فينقِّلها ويبلورها و يجعلها محددة ، ومن هنا ، وقعت مفرداته وجمله في حالة غير شعرية ، قد تكون سردية جافة ، أو متكلفة قلقة أو مباشرة ، أو وعظية ، أو نمطية ، ولكنها على أي حال توحى بأن الشاعر لم يقلق من أجل

أدواته ، وأنه أحياناً قد وضعها من باب «سد الخانة» لإنقاص وزن أوقافية . ويشير إلى بعض الأمثلة المقتطعة من قصائد المتناثرة خلال الديوان :

فأعُرِّفُ ياحبَيْةَ الْأَمْسِ أَنَّ الْحُبَّ نَجْوَى وَنَشْوَةَ وَشَعْرُ  
وَحَنْينَ إِلَى السَّكِينَةِ يَسْتَلِمُ الْحَانَةَ الْحَجَّيَّ وَالْفَصِيرُ (ص ٤٩) .

\* \* \*

وَالْمَرْوِهَاتِ تَقْتَضِي بِمَسَاخِنِ الْجَهُودِ صَيْتاً - عَلَى الرِّيَاهِ - وَنَفْعاً  
وَالْعِبَادَاتِ تَرْتَدِي مَظَاهِرَ الْخَيْرِ عَلَى أَفْظَعِ الْمَنَاكِرِ دُرْعَا (ص ٥١) .

\* \* \*

مَأْتِمُ لِلْحَيَاةِ لَمْ يَجِدْهُ الْمُوْثُ ، وَلَكِنْ جَنْتَهُ أَمْ لَعْوبُ  
ثُمَّ مَاذَا؟ أَلَّا تَصَادِقُ الدَّمْعَ وَمَا خَيْكَ بِالدَّمْوعِ يَصُوبُ (ص ٩٦) .

\* \* \*

وَأَفْقَتْ مِنْ حُلْمِي الْجَمِيلِ  
عَلَى الْحَقِيقَةِ .

وَهُنَّ كَابُوسٌ ثَقِيلٌ (ص ٩٩) .

\* \* \*

سعاد ، عيتك ببحيرتان .. . فاضتنا  
بكل ما في فتنة الربيع من مفاجئ الحياة  
وكل ما في روعة الشباب ، من ذخائر الشباب  
وكل ما لا يعرف الشباب من دوافع الحياة .. في خوالج الشباب (ص ١٠٣)

\* \* \*

قصة عمر ، جاوز الشباب ، بل أضاعته  
في تيه مسرأه .. إلى مصره (ص ١٠٤) .  
انطوى ماضي في الحب ظلاماً ، وضياء  
ومسرات ، وألاماً ، وغدراء ، ووفاء  
وخطوبيا ، وابتسماما ، وبعادا ، ولقاء (ص ١٣٥) .

## حجزة شحاته وتوظيف الأسطورة

- ٤٥ -

لفتت الأسطورة نظر شحاته، وجاءت عنواناً لبعض قصائده، مثل «إيزيس» (ص ١٢٧)، وأبيس (ص ١٨٦)، وأشار في ثانياً شعره إلى الكثير من الأساطير الإغريقية والشرقية.

إن الأسطورة وإنجاز للقصيدة الحديثة، هي قناع يعبر وراءه تداعيات تاريخية، متداخلة ومعقدة. ولم يقتصر على مجرد حلقة تلقى على القصيدة كرداء خارجي، إنما تتلاحم مع بنية القصيدة، وتثير نكهة تاريخية، لا تستطيعها المفردات العادية، وتتمدد داخل القصيدة وتخلق جواً أسطورياً يشكل بنية القصيدة. فالأسطورة تخلق القصيدة، والقصيدة تحكي الأسطورة، في جدلية لا يمكن الفصل فيها بين القصيدة والأسطورة.

إن استخدام إيزيس أو أبيس كرمزيين أسطوريين، يعني بعث اللحظة التاريخية بكل ملابساتها الفرعونية، وتحول كلمة مثل إيزيس إلى مجرد مفتاح ينطلق منه الشاعر إلى عالم الأسطورة، هي كالرزر الصغير يديره صاحب شاشة العرض، فتتولى الصور متابعة متلاحقة. إن الكلمة الواحدة تغنى عن التفصيلات كافة، لأنها تستدعي في الذهن كل الملابسات والصور.

ولايكتفى هذا، لأن الأسطورة تعنى أيضاً قراءة معاصرة للشاعر، فهو لا يورد لها كسرد تاريخي، أو معلومة معرفية، بل يحملها وجهة نظر جديدة تتأسس على الأسطورة، وتختلف عنها، وتبدو في النهاية شيئاً جديداً يناسب إلى الشاعر، وإن كان يعتمد على ملابسات تاريخية. إن توفيق الحكيم في مسرحيته «شهر زاد» يثير الجو التاريخي، ويستدعي الصور الخيالية، ليتخدمن شهر زاد رمزاً إلى قضايا تشير إلى الفن كعملية تطهير، يتخلص فيها الإنسان من العقد والشر والتجارب المريضة. إن شهر زاد الحكيم مختلف عن شهر زاد ألف ليلة وليلة، وإن كانت تحمل اسمها.

ولكن شحاته يقف عند عتبات التوظيف الخارجي للأسطورة، ولم يدخل معها في صراع كأدافية، حتى تلين، وتصبح جزءاً من بنية القصيدة لا يستطيع القارئ أن يتزعمها نتزعها من نسيج القصيدة كرداء خارجي.

ومن هنا نراه يعدّ بعض الأساطير في قصائده، فقط ليظهر براعته في معرفة هذه

الأساطير، وأنه يستطيع أن يسرد الكثير من عناوين الأساطير التي وردت عند الأمم المختلفة، وذلك مثل قوله في قصيدة «الليل والشاعر».

سامرت «أو تيرت» على عودها تسكب في أذنيك تحنانه  
ألقت «أراتوس» على وقعه من شعرها البارع فتأنه  
ينسى «كيوبيد» له قسوة ويزدرى «فوبيوس» شيطانه

ومن هنا، لم تتوظف الأسطورة فنياً عند شحاته، وجاءت كالبطاقة الخارجية تحمل مجرد اسم أو عنوان للقصيدة، إن كلمة «إيزيس» تتساوى مع الكلمة نفيسة وغيرها من أعلام وردت في شعره، وإن كلمة «أبيس» تتساوى مع الكلمة عجل أو تيس، فالشاعر لم يستطع أن يغير التداعيات التاريخية، وأن يبشر الجلو الثنائي، وأن يمنع القصيدة خصوصية تتناسب مع خصوصية الأسطورة المستخدمة، فوتفت الكلمة كالشوكة في الزور، ولم تتفاعل مع بنية القصيدة.

فإيزيس في قصيده هي مجرد فتاة، يخاطبها الشاعر في أول قصيده، ويقول :

يا حلمي الكبير  
يا أمنية الشباب  
يا أمل الطفولة  
يا قصتي التي  
ما زلت منذ عشتها  
أبحث في آلامها  
أبحث عن ختامها سدى

وأبيس يتحول إلى مرادف لكلمة العجل أو التيس، فهو رمز خارجي يقوم على فكرة التشبيه، ولا يتخلل بنية القصيدة. إنه يأتي ابتداء من البيت رقم ٩٧ ، ليعنى به الشاعر رمزاً إلى حاكم غبي ، وهو رمز قريب المأتمى ، يعبر عنه الشاعر في أبيات ناقمة ، تعكس انفعالاته الحادة ، فيقول :

أفيقوا من غمرة الإغفاء  
ذليل القرىن في استخدامه  
فيما ابتدعـت من أخطاء

أيها السابعون في الحجـج الوهمـ  
ووضعوا العجل حيث يكـدحـ في الغـيطـ  
وكـذا أنت يا أـبيـسـ ثـقـيلـ الخطـوـ

ری تناجیٰ بہا همی الڈھماء  
ط، لتشقی بالحرث والارواه؟  
ل، قیادا، یصرؤن حق الاداء؟

الخوار الطویل آئیک الكبـ  
لم یلزموک ماؤک فی الغیـ  
لم یشقلوک بالتیر والحبـ

إن الأسطورة عند شحاته افتقدت بعدها التاريخي ، وافتقدت أيضا قراءته الخاصة ،  
التي تضيف إلى بعد التاريخي بعدها معاصرها ، يضاف بدوره إلى تاريخ الأسطورة ، التي  
تحددى الزمن لأنها تتأول مع كل زمن ومع كل قراءة جادة . إن الأسطورة عنده أصبحت  
 مجرد كلمات تضاف للاستعراض ، واكتفى الشاعر بهذه الرؤية ، ولم يغامر مع أدائه ،  
 واكتفى من الغنية بالإياب .

## حمراء شحاته

### وفن الملاحم

- ٤٦ -

يمحتوى ديوان شحاته على قسم عن الملاحم، وردت فيه عناوين مثل: «الملحمة الكبرى»، و«الملحمة». وقال الشاعر، وهو يقدم إحدى هذه القصائد: «الحياة ملحمة كبرى في شتى مظاهرها المعنية والمادية، وهل الحياة حياة إلا بهذا الصراع بين الموجودات، منظورة ومدركة؟ فهذه القصيدة تمثل في ثوب القصة ملحمة ثقيلية بين عناصر الكون (التراب وأهواه والماء والنار)، تتم فيها الغلبة للعاصف رمز الماء على البحر رمز الماء». (ص ٢٥٤).

الملحمة، كجنس أدبي، تحمل بصمات الإنسان الأول، في صراعه ضد القدر أو الطبيعة، ومن خلال تكثيف فني خاص، لا هو بالمسرحية، ولا هو بالرواية، بل هو جنس مستقل له مواصفاته الخاصة، التي تبرر جو المبالغة والتهليل والرومانسية. وتتصور الإنسان الأول وهو يخطو على وجه الأرض، يتصارع مع أشياء حوله، تبدو غامضة وقوية، ينهزم الإنسان أمامها كما هو الحال في التجاridia الإغريقية.

ويأتي الفنان المعاصر فيستوحى هذا الإطار البدائي، ويمنحه تفسيراً جديداً. وقد يركز على العنصر الإنساني في صراعه مع القدر. وقد يعدل المرم المقلوب، فيجعل الصراع ضد قوى اجتماعية محددة، بدلاً عن الصراع ضد قوى ميتافيزيقية عليا. وقد يتصرّف الإنسان في صراعه، ولكن كل ذلك يحمل خصوصية الفنان الحديث، ويتحول العمل الفني على يديه إلى وجود خاص، يتسبّب إلى إنسان هو الفنان، أكثر مما يتسبّب إلى قوة ملحمية عاتية، تصارع قوة غير مفهومة ولاحددة.

ولعل شحاته قد تلقى من أفواه المثقفين تعبير «ملحمة»، أو لعله سمع عنها خلال أجهزة الإعلام، ثم وقف عند ذلك، ولم يتعجب نفسه في الكشف عن ملامح هذا الجنس الأدبي، واستغل إمكاناته الفنية بما يحمله من ثقل تاريخي يحمل بصمات الإنسان الأول، ثم يوظف هذا الثقل في روية فنية معاصرة.

ومن هنا، نراه يقف عند السطح، ويكتفى بتزديد هذه الكلمة، التي تخلص عنده من ثقلها التاريخي المتراكم، ليتحول إلى معنى صغير يدور حول معاركه الأدبية مع محمد حسن عواد، ويتخذ له في هذه المعارك رمز الليل، مقابل رمز أبواللو عند عواد. وهو رمز يقوم

على فكرة التشبيه دون أن يتباوزها إلى توظيف فنی ، يحول القصيدة كلها من وجهها الممجاني إلى قصيدة رمزية ، في صورها وموافقها وإيماءاتها . ومن ثم ، فقدت ملامحه مع عواد ، إن صبح هذا التعبير ، ذلك الجو الميتافيزيقي ، وتحولت إلى مجرد هجاء بين متخصصين ، مما نراه كثيراً في القصيدة الفنائية في شعرنا العربي ، وخاصة في نفائض جرير والفرزدق . وبعبارة أخرى ، أكثر صراحة : إن قصائد شحاته وعواد يمكن أن تنسب إلى النقاد بمفهومها العربي الشائع ، أكثر مما تنسب إلى الملحم بمفهومها الميتافيزيقي التاريخي .

وقد تحول الملحم عند شحاته إلى مجرد حوار بين عناصر الكون الأربعة ، وقد يتتبه في هذا الحوار إلى فكرة الصراع في الكون ، ولكنه لايرتفع به إلى جوه الميتافيزيقي ، ويصبح مجرد حواريات ، تقرب ما هو معروف في كتب المطالعة والقراءة ، من حواريات بين الماء والهواء ، أو بين السكر والملح ، أو بين القطار والطائرة ، وكل طرف يحاول أن يتتص على الآخر ، في جو من الصراع الساذج ، لا يصل إلى هذا الإطار الفلسفى ، الذى يتتصاع في الإنسان مع قوى مجهولة ، وقد يسقط ولكنه يحاول من جديد .

وغير ذلك من ظواهر تدل متضادة على أن شعر شحاته هو صورة لشخصيته ؛ فالأسلوب هو الرجل كما يقال ، يحوم ولايرد ، يتطلع ولايقتحم ، يطرق الباب ولايلج ، يمحمم ولايجول .

فراش وجليد  
وأفكرة النصية

- ٤٧ -

ولايُعني ماسبق أننى أخلص للمنهج الاجتماعى أو النفسى ، وإلا وقعت تحت نوع آخر من استبداد المنهج يمحى عنه الرؤية الجمالية . ولكن يعني أننى أبدأ من النص ، ثم أحارُل أن أضىء إشاراته الجمالية بتفسيرات اجتماعية أو نفسية ، وهى تفسيرات « موقوتة » تأتى في لحظتها وعند اللزوم ، ثم يطرحها الناقد ليتعامل مع النص ، ويحاول إضاءته من جديد ، من خلال موهبة تغريها بؤر الجمال ، ومن خلال وعن قدرتاكم نتيجة قراءات مختلفة ، ويستطيع أن يعبر عن هذه البؤر .

إن التقيد بمنهج واحد في النقد هو نوع من العبودية ، تخدم الموهبة الفنية عند الناقد . وإن الانطلاق من النص مع الإفادة من كل المنهاج تعنيان ثقة الناقد في موهبته . فهو لا يخشى الفوضى أو الازلاق ، لأنه ينطلق من أرضية ثابتة ، وهو النص كميدان لعمله لا ينعداه ، وهو يعتمد على موهبة فنية مدربة تلتقط الإشارات من المرسل ، ثم تخرج هذه الإشارات في شفرة متكاملة ، تفسر وتقوم وتوجه .

وقد أخلص الغذامى لمنهج التshireيحية ، فكانت النتيجة أن شاعره ( شحاته ) ، يفرق الأوائل والأواخر . ولو أننى أخلصت للمنهج الاجتماعى النفسي لبدا شحاته متربدا لا يقدم شيئاً ، وكلا الأمرين تطرف ، يبعدان عن النظرة المتكاملة .

وهنا نواصل ابتداء من هذه الفقرة مسيرتنا مع شعر شحاته ، ونقف وقفة خاصة عند قصيدين له هما :

١ - فراش وجليد . ( ص ١٢٠ ) .

٢ - بين صديقين . ( ص ٣١٩ ) .

ولم يكن الوقوف عند هاتين القصيدين لغرض تطبيق منهج بنائي أو تشريعي ، أو اجتماعي ، أو نفسى . ولكن لأنهما استثارتا الحاسة النقدية ، بسبب تميزهما بين الكثير من قصائد شحاته .

كان هذا أول الأمر : البداية من النص ، ثم مغازلته لأن لديه مناطق جذب تستحق المغازلة . ثم تأتى الخطوة الثانية متمثلة في محاولة التعبير عن هذه المغازلة مع النص .

ولاباس في هذه المحاولة من أن أفيد بقراءاتي المتراكمة للمناهج المختلفة شريطة لا تطغى على الحاسة النقدية. ولاباس، أيضاً، في أن أستخدم فكرة «النصية» في تحليل القصيدة الأولى، وفكرة «التناصية» في تحليل القصيدة الثانية، وهو الفكrtان اللتان تمثلان المحور الرئيس في كتاب الغذامى، نقاً عن رولان بن بارت. فلست ضد الغذامى أو ضد بارت. وقد أستعين بهما، مادامت هذه الاستعانة لاتطمئن الحس النقدي، ولاتوقع القارئ في شراك من التعبيرات المعمدة الغامضة.

- ٤٨ -

قد يقع الناقد في متاهة، وهو يطالع نص «فراش وجليد»، وقد يجد هذا النص في زخم وتوتره، ويحمله إلى فكرة معروفة عن المرأة المبتذلة التي لا تصنون مشاعرها، وقد يتحدث عن وضعية المرأة في المجتمع، أو يستطرد، بأسلوب شاعرى رومانسى — إلى آراء الرومانطيكين عن المرأة التي هي ضحية المجتمع، أو حتى بآراء الوجوديين وهم يتحدثون عن المؤسسة الفاضلة.

وقد يقع الناقد في متاهة أخرى، ويفكك هذا النص، ويتابعه حرفاً حرفاً، وكلمة كلمة، وقد يفترض لكل كلمة بدائل ومتزادات، وقد يملأ المخانات، ويفصل خانة على أخرى، وقد لاتسعه اللغة، فيلجأ إلى الجداول والأشكال والإحصائيات.

وكلا المتأهتين تبتعد عن النص. فالنص هو ثمرة واحدة يغطس فيها القارئ منذ البداية، ولا يفوق إلا عند شارة الختام.

البداية في قصيدة شحادة كدقّة البيان الأولى في كونشيرتو بيتهوفن. فمنذ النداء الأول في القصيدة، والذي جاء لهما يخلو من حرف النداء، يغطس القارئ في جو القصيدة:

هاجرتى الـ لو كنت تسمعين

ما أقولُ، أو تعين

لما تراكم الجليد بيننا

ولم تمت أيامنا على الجليد

ويظل القارئ مع القصيدة كأرجوحة الأقدار، يتارجح من حالة إلى حالة، ولا يتنهى لنفسه إلا بعد أن تأتي النهاية كدقّات المسرح، تعلن ساعة الانصراف.

فراشتي التي يبلغ الكلام

غاية الكلام

فليكن الصمت إذن

هذه المأساة شارة الختام

ويبين البداية والنهاية ، تتناثر فقرات القصيدة ، تطول مرة ، وتقصر أخرى ، ومع كل مرة لايمس القارئ أن الطول يصل إلى حدا الترهل ، أو أن القصر يصل إلى حدا البشر الخلفي ؛ فكل عضو في موضعه يشكل في النهاية جسد القصيدة دون ترهل ولا بسر ، ودون أن يستطيع القارئ نقل فقرة مكان أخرى ، فكل يتولى في موضعه ، وكل يشكل حلقة الخاصة داخل التكوير العام .

ذلك هو اللقاء الأول مع القصيدة . وهي تمنح نفسها ، والناقد يتقبل هذا العطاء بحسه النقدي ، دون أن يفسده بمقدمات ومدخلات ومحاولات .

ثم تأتي الخطوة التالية ، فيتدخلوعي الناقد . إن الناقد مختلف عن القارئ برغم كل هذا الضجيج حول القارئ الناقد . فالناقد لا يكتفى ، مثل القارئ ، بهذا العطاء الذي تمنحه القصيدة منذ اللقاء الأول ، ثم يروح يستمتع بهذا العطاء في رضا تام ، ولكنه مطالب بأن يصوغ هذا العطاء ، في لغة تعكسه وتعكس مبرراته . حقا ، هو سيفتقد الكثير من زخم التجربة ، ولكنه سيضبط هذه التجربة ، ويضيف الوعي النقدي إلى الحس الفني .

فالناقد بوعيه يستطيع أن يعبر عن خصائص كثيرة ، تميز قصيدة « فراش وجليد » بين الكثير من قصائد شحاته .

فالقصيدة ، أولا تفيد من التكنيك الدرامي الحديث ، وهي تلجأ إلى تصوير الموقف ، الذي يوحى بمشاعر المؤلف دون أن ينص عليها بطريقة مباشرة . فهو حين يقول :

وتطفّي المصباح

كى ينور الدجى جناحها

وكى يضمّد الدجى جراحها

أو حين يقول :

فراشتي ، لوسائل الهواء ليلة

الى فراغ حجري

لن تجدى السرير خاليا

فَشَّمْ دَائِهَا، أَكْثَرُ مِنْ فِراشَة  
تَطَوَّفُ حَوْلَهُ لِتَحْرُق

فَلَمَّا يَرِسِمْ مَوْقِعًا، وَيَسْتَحْضُرْ حَدَّثًا، وَيَضْيِفُ إِلَى قَصِيدَتِهِ الْغَنَائِيَّةِ بَعْدَ قَصَصِيَا يَقْوُمُ  
عَلَى التَّصْوِيرِ وَالْإِيَّاهِ . وَهُوَ ثَانِيَا، يَضْفَى عَلَى قَصِيدَتِهِ حَرْكَةً، تَصْوِرُهَا الْأَبْيَاتُ التَّالِيَّةُ.

هَاجِرْتِي، أَرْجُوْحَةُ الْأَقْدَارِ

لَمْ تَنْزِلْ تَدُورِ

تَحْتَ ظَلَالِ الصِّمَتِ وَالسَّكُونِ

وَالْبَعْدُ بَيْنَنَا يَمْتَدُ فِي فَرَاغِ

تَقْبِلُ الْمَوَاءِ حَوْلَهِ

وَتَطْلُبُ الْمَزِيدِ

فَهُنَا صُورَةٌ تَجْسِدُهَا حَرْكَةُ الْأَرْجُوْحَةِ، وَتَضْيِيفٌ إِلَيْهَا هَذِهِ الْمَنَاوِشَةُ الْلَّهُوْجَةُ بَيْنَ الْمَوَاءِ  
وَالْأَرْجُوْحَةِ .

وَهُوَ، ثَالِثًا، يَوْظِفُ الْوَزْنَ وَالْقَافِيَّةَ فِي خَلْقِ جُوْ مُشْبِعٍ بِالْحَرْكَةِ وَالتَّنْبُوعِ . هُوَ لَا يَقْفَعُ عِنْدَ  
الْوُظِيفَةِ الْعَرْوَضِيَّةِ الْأُولَى الَّتِي تَنْزَنْ وَتَقْنَقُ، بَلْ نَرَاهُ يَغِيرُ فِي الْوَزْنِ وَالْقَافِيَّةِ وَيَحْمُرُ . وَهُوَ مِنْ  
أَجْلِ ذَلِكَ يَكْثُرُ مِنْ اسْتِخْدَامِ بَحْرِ الرِّجْزِ، وَيَسْتَخْدِمُ إِمْكَانَاتِ هَذَا الْبَحْرِ الْوَاسِعِ فِي الْعُلُلِ  
وَالْزَّحَافِ وَالْتَّجَزَّةِ، وَهُوَ يَنْبَغِي بَيْنَ الْقَوَافِقِ، وَهُوَ يَفْعَلُ ذَلِكَ عَنْ حَسَاسِيَّةٍ وَوَعِيٍّ، يَطْبِيلُ  
مَتَّى مَا أَرَادَ، وَيَأْتِي بِالْقَافِيَّةِ الَّتِي يَرِيدُ، وَهُوَ فِي النَّهَايَةِ يَجْعَلُ كُلَّ تَغْيِيرٍ وَتَوْسِيعٍ يَسْاهمُ فِي  
خَلْقِ الْجُوْ الْمُوسِيقِيِّ السَّرِيعِ .

وَهُوَ رَابِعًا، لَيَقْدِمُ رُؤْيَتِهِ كَعُمْنَى أَوْ كَمَضْمُونٍ يُمْكِنُ اجْتِزَاؤُهُ عَلَى هِيَةِ مَقْوِلَةٍ فَكَرِيَّةٍ أَوْ  
اجْتِيَاعِيَّةٍ أَوْ نَفْسِيَّةٍ أَوْ مَعْرِفِيَّةٍ، بَلْ إِنَّهَا تَتَحَوَّلُ إِلَى جُزْءٍ مِنْ الْبَنِيَّةِ النَّصِيَّةِ، وَمَتَادِخَلَةٌ فِيهَا،  
لَيْسَ هِيَ بِمُجْرِدِ حِكْمَةٍ تَخَصُّرِ الْمَوْقَفِ، أَوْ تَعْلِيَقًا قَصِيرًا عَلَى الْأَحْدَادِ . إِنَّهَا تَمْتَدُ فِي بَنِيَّةِ  
الْقَصِيدَةِ « كَالنَّفْسِ الْحَارِ » .

وَحِينَ أَشْبَهَ رُؤْيَتِهِ بِالنَّفْسِ الْحَارِ، فَلَكَى أَوْكَدَ عَلَى أَنَّهَا جَاءَتْ سَرِيعَةً سَاخِنَةً، تَنَاسَبُ  
وَحَرْكَةِ الْقَصِيدَةِ، وَكَأَنَّهَا تَلِكَ الْأَرْجُوْحَةُ الَّتِي تَحْدُثُ عَنْهَا الشَّاعِرُ فِي مَطْلَعِ الْقَصِيدَةِ، تَنَاوِشُ  
الْمَوَاءِ، تَقْبِلُهُ مَرَةً، وَتَبْتَعِدُ عَنْهُ أُخْرَى .

فَحِينَ يَقُولُ الشَّاعِرُ:

وَكُلَّ شَيْءٍ فِي الْوِجْدَنِ يَمْتَرِقُ

أنا ، وأنت ، والكيان كله  
حتى اللهيب والجليد  
ويختفي القديم ، ويظهر الجديد  
ويبلد الفراش ذاتها فراش .

نحس في أبياته بروية متحركة ، تقوم على صراع الأضداد . وعلى هذا التوالد المستمر بين القديم والجديد . ومن هنا يأتي عنوان القصيدة ملتبسا بهذه الرؤية المداخلة . لم يكن العنوان « فراش ونور » ، كما هو متوقع . بل كان « فراش وجليد » لما دمنا في توالد الأضداد ، وتدخل القديم والجليد ، فإن الجليد يمكن أن يجعل محل اللهيب على حد قوله .

وهو ، خامسا ، يوظف الحوار بكيفية تتجاوز فكرة التواصل بين الطرفين . فهو حين يقول :

مللت؟ أم ندمت؟  
أم لوى بك الغضب؟  
لأنجذبين مايقال  
أفهم ما يمكن أن يقال

نجد الشاعر يتتجاوز الفكرة التقليدية للحوار على أساس أنه تواصل بين طرفين ، بل ويتجاوز أيضا الوظيفة القصصية للحوار باعتباره امتدادا أو تعبيرا عن البعد النفسي للشخصية . إن الشاعر هنا يجذب كل شيء داخله حتى الطرف الآخر . وحين يقول « لأنجذبين مايقال » ، نحس بتوتر الموقف ، وبحوارات شتى تجول داخله ، تعنى في النهاية تراكبات شعورية ، ولا تهدف إلى إخبارات تنقل من طرف إلى آخر .

ومن هنا ، نجد الاستفهامات في الآيات السابقة ، تميز عن الاستفهامات التي تحدثنا عنها في الفقرة—٤١ ، ورأينا أنها تقوم على حدة الانفعال ، وتشبه صياغا تصياغ المراهقين . إن الاستفهام هنا يعكس الصراع بين الطرفين . وحين يتساءل شحاته : « ندمت؟ أم مللت؟ أم لوى بك الغضب؟ » لايُعنى تساؤلات تقليدية . وإنما هو يسجل مواقفها (الندم - الملل - الغضب) ، وكل موقف لا يعني عن الآخر ، وكل المواقف تصب في « الإدانة » التي يريدها الشاعر ، والتي تجعل المهاجرة لأنجذب مايقال ، مع أن الشاعر يفهم كل مايقال ، ولو تلجلج صاحبه ، لأن التلجلج الذي تعبّر عنه أدوات الاستفهام ، هو خير مايقال في مثل هذه المواقف .

إن الناقد، في كل مسابق، قد انطلق من النص مباشرة، وعقد صلة حميمة معه، فمتحفه النص نفسه، وأصبح هم الناقد بعد ذلك أن يعبر عن تلك الصلة الحميمة وعن نتائجها، فقط في كلمات مفهومة.

ولو أن الناقد جعل بينه وبين النص سدا، يتمثل في كومة الجداول والأشكال والإحصائيات، لراوغه النص في عناد شديد، لأن النص مثل الحبيبة لا تمنحك نفسها إلا إذا طرق «الفارس» الموعود قلبها دون تكلف ولا حلقة. ويمكن في هذا الصدد أن نعود إلى شبكات الغذامي حول قيس وليل كما في الفقرة / ٣٠ /، فقط دون هذا الجو البوليسي الذي يطير النوم من العين، ويقتل قيس فيه الزوج، ولكن نعود إلى قيس وليل في مسرحية شوقى، فلأن ليل ظلت حتى مع زوجها كالنص المغلق لا تبوج بمشاعرها، ولكن ما إن تلتقي بقيس ، الذي يستطيع بأشعاره أن يطرق قلبها ، حتى تفضي نفسها له بمشاعرها ، وتشكر أوجاعها :

كلانا قيس مدبوح      قتيل الأب والأم  
طبعان بسكن      من العادة والوهم

بين صديقين  
ولكرة التناصبة

- ٤٩ -

تدخل النصوص غير التقليد ، وغير السرقة المذمومة .  
التدخل هو الانطلاق من نصوص سابقة ، ثم تجاوزها  
أما التقليد ، فهو الوقوف في حوزة النصوص ، ودون تجاوزها الأول إضافة ، والثاني  
نسخة تقليدية .

جزء شحاته في « خادة بولاق » وقع في شرك النصوص السابقة ، وافتقد الشخصية ،  
حتى إن ستاً وعشرين قافية من قوافي قصيده ، جاءت تكراراً لشعراء مثل الشريف  
الرضي ، وأبن زيدون ، وأحمد شوقي .

ولكن الأمر مختلف في قصيده « بين صديقين » . هو يجعلها على لسان أحد شوقي  
يشكوا إلى صديقه غاندي عن الدهر ، وهو يبدأها ببيت من شعر شوقي :  
سلام النيل يا غاندي وهذا الزهر من عندي

فالقصيدة إذن هي معارضه لقصيدة شوقي « غاندي » ، وتشير على الرزن نفسه وعلى  
القافية نفسها ، ولكنها معارضه من باب « التناصية » التي تنطلق من النصوص ، لتضيف  
إليها .

أحمد شوقي في قصيده <sup>(١)</sup> يستقبل غاندي في مصر وهو في طريقه إلى لندن لحضور  
المائدة المستديرة ، وهو يتهزء بهذه الفرصة ، فيتحدث عن الهموم المشتركة بين الشعوبين  
المصري والمهدى ، ثم يصف في فقرة ثانية غاندي بصفات النيل والمثالية ، ثم في الفقرة  
الثالثة ، يضفي على القصيدة جواً من الجلال والمثالية عثلاً في الأهرام والكرنك وتاريخ مصر  
القديم والحديث ، وأخيراً يقدم له بعض النصائح ، ويمزدحه من خداع الإنجليز ، وأنه حتى  
سيتصر عليهم ، كما يتصر الحق على السحر والتمويه .

وقل هاتوا فأعطيكم أتى الحارى من الهند

. ٦٦ / ١) الشوقيات :

فالقصيدة، إذن، تدور في جو من التبل والمثالية والجلال، وتحاطب الصفة الممتازة، وتشير إلى قضايا سياسية كبيرة، وتعلل من روح الكفاح ضد الدخيل.

وهي بذلك يمكن أن تصنف داخل الأدب الكلاسيكي ، الذي يجعل أبطاله من الشخصيات النبيلة عن تواترت عليهم النعمة ، وذهب سمعهم بين الناس ، على حد تعبير أرسطو. أو بعبارة أخرى لعلها لا تكون بعيدة ا هي نوع من أدب الفروسيّة ، الذي يعلّى من شأن القيم ، ويدافع عن صفات التبل ، ويصور شخصياته في صورة مثالية ، وكأننا إزاء مثال يجسد الفضائل الإنسانية :

على إفريز راجبوتا نَّ، تَشَالُّ منَ المَجَدِ  
بنَى مَثَلَ كونفوشيوسَ، أو مِنْ ذَلِكَ الْمَهْدِ  
قَرِيبُ القَوْلِ وَالْفَعْلِ مِنَ الْمُتَظَرِّ الْمَهْدِيِّ  
شَيْهِ الرَّسُلِ فِي الذَّوْدِ عَنِ الْحَقِّ، وَفِي الرَّزْدِ  
لَقَدْ عَلَّمْتُ بِالْحَقِّ وَبِالصَّابِرِ، وَبِالْمَصْدِ  
ولكن قصيدة شحاتة<sup>(١)</sup>، تتخذ لها مساراً مختلفاً، يعطيها وجوداً مميزاً.

هي نوع من المعارضة، من ذلك النوع الذي عرفه العالم منذ رواية « دون كيشوت » التي سخرت من طبقة النبلاء والفرسان، واعتبرت منذ ذلك الحين نقلة في تصوير البطل من عامة الشعب ، بطريقة تثير الشفقة والرثاء ، وتحتفظ عن مواصفات أرسطو.

قصيدة شحاتة تنطلق من قصيدة شوقي ، ثم تتجاوزها ، لتنغرس في التراثين العربي والعالمي ، ابتداء من بطل الكدية ، وحتى اللاعب hero anti hero ، ومروراً ببطل المقامات والشطار والعيارين وغيرهم من نهادج تتخذ لها مساراً مختلفاً عن بطل النبلاء والفرسان .

ومن هنا ، اختلفت قصيدة شحاتة مساراً مختلفاً ، حماها من أن تصبح صورة من قصيدة شوقي ، وأن تكرر قوافيه. إنها وجود مميز تتطرق في ظني على قصيدة شوقي ، إن بطلها ذو قسمات محددة أكثر تميزاً من بطل شوقي .

بطل شوقي هو غاندي ، يصفه الشاعر وصفاً خارجياً ، ويقدمه كصورة للفضائل الإنسانية. أما بطل شحاتة ، فهو شحاتة نفسه مستمراً وراء شوقي وغاندي ، ومتحدثاً عن آلامه النفسية ومواجعه الاجتماعية ، ومن هنا ، اكتسب هذا البطل ملماحاً نفسياً قوياً .

---

(١) ديوان حزة شحاتة : ص ٣١٩

ولما طقنى الفقر      وأضحت أمتى ضئى  
 توكلت على المولى      وعلوت على زئدى  
 أبيع الفول والخلب      ة والفصص والمندى  
 فطروا أطفع الدُّرْدِى      وطروا أكلى (١)

الناقد، من الولهة الأولى، يحس بهذا الرجود المميز في القصيدة، وبأن شحاته قد حفر له مجرى مختلفاً. والنناقد بعد ذلك، وليس قبله، مطالب بالتعبير عن هذا الرجود المميز، وبلغة مفهومة.

فالقصيدة، أولاً، تنطلق من قصيدة شوقي، ويستغلها في خلق جو هندي، يلعب دور الموسيقى التصويرية، وتناثر المفردات والعبارات الهندية من مثل: العزنة الكبرى - أردى - الكنج - بربندى - صلدى - أو كلندى - قندى - الهرد - شلو جلدى - وغير ذلك من كلمات تقوم بتجميد جو المحاكاة، والتهيبة للانطلاق من هذه القاعدة، حتى لو كان هذا الانطلاق من باب التهكم.

والقصيدة لم تقع فريسة المحاكاة وتدور في تلك قصيدة شوقي، دون أن تتطلع إلى أفق جديد، فقد استطاعت أن تخلص من نقل قصيدة شوقي، وأتت في الغالب بقواف ومفردات جديدة، تناسب هذا الجو الجديد.

أما القوافي، وهذا ثانياً، فإن شحاته لم يكرر من قوافي شوقي سوى سبع هي: عندي - الهند - جُهدى - ودى - المهد - كد - اللحد . هذا إذا حسبنا أيضاً القافية الأولى (عندى)، والتي جاءت لمناسبة اقتباس البيت كله من قصيدة شوقي.

وهي نسبة قليلة تصل إلى حد السادس من قوافي القصيدة كلها، والتي تبلغ إحدى وأربعين قافية، بينما زادت القوافي في قصيدة «غادة بولاق» - حسب جدول الغدامى - إلى نسبة تتجاوز حد الرابع.

إن تكرار القوافي لا يدل في حد ذاته على التناصية التي تضيف وتجاورز، كما زعم الغدامى في تعليقه على الجدول السابق . بل ربما ، وهذا هو المعقول، تقف ضد أن تأخذ القصيدة لها مساراً مختلفاً، تخطى التراث بعد أن انغرست فيه :

(١) طقنى : أصابنى . الفصص : نوى الطبيخ . المندى : رأس الحروف المشوى في المثواة . الدردى : الطعام السسى .

أما المفردات ، وهذا ثالثا ، فقد جاءت من قاموس البطل المزلي ، واستدعي بعضها بعضا لتشكل نفسية هذا البطل الجديد . ومن هنا ، جاءت مناسبة هذه التركيبة ، وقربية من العامة ، وذلك مثل : التهليس - الدردي - دقدى - جغدى - العفش - أو حستنى - مستورا - قدى .

والقصيدة ، رابعا ، تحتوى على نبرة من الدعاية خفيفة ، تبيّنها منذ الأبيات الأولى .

ولكننى كما ندرى      فقير عارى الجلد  
أضعت البيت والقرش      ين فى التهليس والجذأ  
وبيت العنزة الكبرى      على صاحبنا السُّندي  
وأما سائر العفش      فقد صادره وجدى  
فمن لي اليوم بالنول      وما فسى قبضتى أردى

وتحتلط هذه الدعاية ، وهذا خامسا ، بقدر من الشكوى ، تكشف عن وضعية هذا البطل المازل ، والذى يقف على المقابل من شخصية غاندى . فغاندى قد اختار الفقر ، كفارس ، من أجل قضية كبيرة . أما الفقر في حالة هذا البطل المازل ، فقد فرض عليه فرضا ، دون حيلة ولا اختيار .

وناهيك بحرنا      م فى البارد بلا دُقدى  
تمنى سره الحال      فلم يعشُر على صَنْدَى  
ولسو أنيصنفت الآيا      م لحابته بأوكلنـدى<sup>(١)</sup>

ثم تتوالى هذه النغمة الشاكية ، وهذا سادسا ، لتتمرد في نهاية القصيدة على الأوضاع الاجتماعية .

فقد أغرى بنا الفقر      لثاماً من بنى سـنـدـى  
وقد يعودو كلاب الحى      من جهل على الأندـى  
وإن أدبرت الدنيا      تساوى الشهـم بالوـغـدـى

(١) دقدى : اختصار كلمة دقديق بمعنى بطانية . صَنْدَى : أصفر عملة هندية . أو كلنـدى : معدن من معادن المندـ.

إن هذه النغمة المتمردة لانجذبها في البطل المكدى القديم ، سواء في المقامات أو في غيرها ، الذى يقف عند حد الشكوى ، واستداره العطف ، وطلب الصدقية والإحسان ، ولا رسول له نفسه شيئاً وراء ذلك ، فيتمرد على الأوضاع الاجتماعية ، التي تساوى بين الكلب والأسد ، أو بين الشهم والوغرد .

إن مقياس التناصية يمكن أن يكون مفيداً ، شريطة أن يستخدمه الناقد في بعديه المتكاملين ، فيرصد حركة النص الأخرى وهو ينقم في التراث ، ثم يرصد حركته التالية وهو يتخلص من هذا التراث ليضيف إليه . والناقد في رصده لهذا يعانيق النص ويستثير حسه الفنى ، حتى لا يقع في تلك المتأهة أو في غيرها ، مما يبعده عن سكة النقد الأدبى ، كما سبق أن ذكرنا أول الفقرة السابقة .

## خاتمة الفصل

- ٥٠ -

بدأ نقاد الحداثة بمقولة «موت المؤلف»، باعتباره إلهاً مستبداً، حسب التعبير الوثني عند نيتشر، ولكن هذا المقوله انتهت إلى إله آخر، وبالنطاق الوثني أيضاً، الذي بحث ذاتها عن إله حتى لو كان من صنع نفسه.

فقد استبد القارئ بالساحة، وحل محل المؤلف، وانتهى النص، وأخذ يفسره حسب هواه. وإذا ما قيل له إن المؤلف لا يريد ذلك، أجاب بأن المؤلف قد مات، فليرحمه الله، وأنه، أي القارئ، وريثه الشرعي.

إن القارئ، بهذا المفهوم، لا يجده إلا على أشلاء المؤلف، وإذا عدنا من جديد إلى مثال الغدامسي (الفقرة / ٣٠)؛ عن قيس وليل، فلا سبيل لقياس أن يستثير بليل إلا بعد أن يقتل زوجها، وأيضاً لا سبيل للقارئ أن يفوز بالنص الأدبي إلا بعد أن يقتل المؤلف.

وكل هذا اغتصاب، فإذا كانت ثمة مفاضلة حتمية بين المؤلف والقارئ، فإن المؤلف هو المالك الحقيقي للنص، وهو الذي يمنحه اسمه. أما أن يأتي آخر، ويغتصب هذا الاسم، ويقتل الأب، فهو جريمة اغتصاب تتستر وراء تعبيرات برافة.

قد يكون مقبولاً أن نقبل تعسف المؤلف، فهذا عمله، وهو حرفي أن يفسره كما يريد، ونحن أيضاً أحرار في أن نقبل منه هذا التفسير، فاللهم أن يدور حوار حول المقبول أو المردود عما يريد المؤلف، وهذا الحوار هو النقد الأدبي في صيغته الأولى والمعروفة، والتي تميز العملية الجيدة من العملية الرديئة.

قد يكون مقبولاً أن نقبل تعسف المؤلف، فالمال ماله، والمشروع مشروعه، والاقتراح اقتراحه. ولكن ليس من المقبول أن نقبل تعسف القارئ، كإله وثنى غير رشيد، يبعث في مملكة غير ملكته، يغتصب ويقتل، ويرتكب خطيبة بلا تكفير.

وتاتي هذه الدراسة دعوة إلى موت القارئ، لا لكي يجعل عمله إلهً جديداً، فتحنن لأنؤمن إلا بإله واحد أحد، بل لكي ينتعش النص، ويمنح إمكاناته بلا تردد ولا حدود، ولكن يلتقي على أرضه المؤلف والقارئ معاً، في حوار ودون أن يقتات أحدهما على جسد الآخر.

## أولاً : المصادر والمراجع العربية

- \* الإيضاح في علوم البلاغة : الخطيب الفزويني . ( بيروت - دار الكتب العلمية - ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م ) .
- \* ثقافة الأسئلة : د . عبد الله محمد الغذامي . ( جدة - النادي الأدبي الثقافي - ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م ) .
- \* الخطبىة والتکفیر : د . عبد الله محمد الغذامى . ( جده - النادى الأدبى الثقافى - ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م ) .
- \* دليل الرسائل الجامعية : د . عبد الحميد إبراهيم . ( القاهرة - دار المعارف - ١٩٩٢ م ) .
- \* ديوان حمزة شحاته . ( جدة - دار الأصفهانى - ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م ) .
- \* الشوقيات : ( بيروت - دار الكتاب العربي - ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م ) .
- \* لقطات : ألان روب جريه . ترجمة : د . عبد الحميد إبراهيم . ( القاهرة - دار الكتاب العربي - ١٩٨٥ م ) .
- \* معجم البلاغة العربية : د . بدوى طبانة . ( ليبيا - جامعة طرابلس - ١٣٩٥ هـ - ١٩٧٥ م ) .
- \* الموقف من الحداثة : د . عبد الله الغذامي . ( الطبعه الثانية ١٤١٤ هـ ١٩٩١ م - لم يذكر اسم الناشر ) .
- \* النقد الأدبي الحديث : د . محمد غنيمي هلال . ( بيروت - دار العودة - ١٩٧٣ م ) .

## **ثانياً: المصادر والمراجع الإنجليزية**

- Arnold, Edward, **Contempor ary Criticism**, London, 1970.
- \* Bruce Morriette, Alain Robbe Grillete, Columbia University Press, New York, 1965.
- \* David Lodge, **20 th Century Literary Criticism**, London, 1972.
- \* Federman , Roymond (ed). **Surfiction Now and Tomorrow**. Chicago, 972.
- \* Fowler, Roger (ed) **A dictionary of Critical Terms**, Lodon, 1973.
- \* Gerald Graff, **Literature aganst itsell**, the University of Chicago Press, 1979.
- \* Grillete, Alain Robbe, **Snapshots**.
  - \* Towards a New Novel, 1965.
- \* Hassen, Iheb, **Contemporary American Literatwre**.
  - \* The Dismemberment of Orphan, Towards a Postmodern literature.
  - \* Para criti cism, Seven Specul ation of the time.
  - \* Radical Innocen ce, Studis in the Contempor ary Americen Novel .
- \* I A.Gudden ( ed) **A Dictionary of Literary Terms**, Penguin Book, 1979.
- \* Laurant le Sage, **The French Naw Novel**, Pennsylvani 1962.

- \* Mal colm Bradbury (ed) **The Novel Today**, London 1978.
- \* Maurice Nadeou, **The French Novel Since the War**, London.
- \* Minogue, Valerie, Nathalie Sarraute, Edinburgh, 1981.
- \* Peter Faulkner, **Modernism**, London 1980.
- \* Philip Stevick ( ed ) . **The theory of the Novel** Macmillan, New york 1967.
- \* Ruth, Z.Temple, Nathalie Sarraute, Colombia University Press, New York, 1968.
- \* Sarraute, Nathalie. **The Age Suspi cion**, Lodon, John Calder, 1963.
- \* Sontag, Susan. **Against Interpretation** A Delta Book.

الفصل الثالث  
الرحلة إلى السماء  
بين إقبال والزبيري  
دراسة مقارنة حول الأشكال الأدبية

- ١ -

طالما تحدث الكتاب عن شاعرية محمد محمود الزبيري ، وطالما تحدثوا عن مواقفه السياسية ، والحديث عن ذلك لن ينضب ، وسيتعدد مع كل قصيدة يمنية جديدة ، ومع كل انتصار سياسي جديد . هناك ناحية أخرى جديرة بالاهتمام أيضا ، وهى الكشف عن فكر الزبيري . وعن أصلاته ذلك الفكر ، والبحث عن مصادره ، خاصة ونحن أيام شخصية متৎكرة ، لا ترضى بالمكان واحد ، فهى تنتقل من صنعاء ، إلى السعودية ، إلى عدن ، إلى القاهرة ، إلى باكستان . وهى في تنقلاتها لاتمر على الظواهر بطريقة عادلة ، لا مبالغة فيها ، إذ هى شخصية قلقة ، تعانى ، وتتأثر وتؤثر فيمن حولها . ولست أزعم أنى في هذه العجالة القصيرة ، سأحيط بفكر الزبيري ومصادره ، وأكشف عن مقدار أصلاته ، ولكن يكفى أن أشير إلى ناحية واحدة ، وهى بحثه عن « مدينة فاضلة » . وقد ينقص هذه العجالة التعمق ، ووضعها في الصورة الكلية لفكر الزبيري ، ولكن يكفيها أنها إشارة إلى الطريق الذى يتظر مغامرين أكثر جرأة وأطول نفسا .

- ٢ -

درج الفلسفه منذ عهد الإغريق ، على أن يتطلعوا نحو مدينة فاضلة ، يتحقق فيها الخير والجمال والحق ، وتعيش فيها الإنسانية حياة خالصة مختلف عن تلك الحياة الواقعية ، التي يختلط فيها الخير بالشر ، والجمال بالقبح ، والحق بالظلم . بل قد يحدث في فترات استثنائية أن تعلو نبرة الشر ، وأن يرتفع صوت الظلم ، وأن تكتثر مظاهر القبح ، فيصاب الكثيرون — من المتعجلين ومن يقفون عند الظواهر — باليأس وبالتشكيك في العدالة المطلقة ؛ ومن هنا ، فر الفلسفة نحو الحلم بمدينة فاضلة . فعل ذلك أفلاطون ، والفارابي ، وأسكار ويلد ، وفرنسيس بيكون ، وغيرهم من فلاسفة الشرق والغرب ، وأخذوا يضعون القوانين والتشريعات لهذه المدن ، وينظمون طبقات الناس ، ويمحددون العلاقات بينهم ، ووضع الجيش ( القوة ) والمال والأرض والنساء . أى منهم أخذوا يركزون على المظاهر الخارجية ، وينظمونها بطريقة عقلية ، تقوم على النسبة الفاضلة ، وعلى مراعاة أوجه التناسق . وكانوا يحملون الجوانب الداخلية للإنسان ، الذي قد يشعر بالتعasse ، منها كانت

المظاهر الخارجية كاملة الأركان، وتمام القواعد، والذى قد يستطيع أن يسمى فوق المظاهر الخارجية وأن يغيرها، مما جعل « وول دبورانت » في كتابه « مباحث الفلسفة » يسخر من تلك المدن الفاضلة، ويدعو إلى الاهتمام بتغيير داخل الإنسان، حتى يصبح لائقاً للحياة الفاضلة. إنه يرى أن نقل من الاهتمام بالظاهر الخارجية، وأن نعمل على « صياغة أنفسنا صياغة جديدة، وبناء عقولنا وإرادتنا حتى تصلح لسكنى عالم أفضل ، صاف صفاء معرفتنا، وقوى كقوتنا. ولما كانت الطبيعة البشرية والجهل الإنساني هما السبب في خراب كل مدينة فاضلة ، فعلينا أن نسعى إلى تطهير قلوبنا وعقولنا ، ومن الأرجح أن كل شيء سيفيل علينا ». <sup>(١)</sup>

### - ٣ -

وانطلاقاً من تلك النقطة التي تركز على الداخل ، يصور متصرفه الشرق مدنهما الفاضلة ، من مفهوم ديني ، يتم بوجود الإنسان في موقف ، وبنتيجته سلوكه في ذلك الموقف ، أكثر مما يتم بهمية الإنسان وعقله وتنظيمه . وقد درج على ذلك متصرفه الإسلام ، وخاصة بعد شيعه قصة الإسراء والمعراج ، وصعود النبي ﷺ إلى الملائكة ، حتى وصل إلى الأفق الأعلى ، وكان قاب قوسين أو أدنى . ونزلت عليه التجليات والأسرار ، وعاد ليبلغها إلى أصحابه وأمته والناس جميعاً.

وفي هذا المجال ، تأثر رحلة محمد إقبال ( ت ١٩٣٨ م ) التي صورها في كتاب « رسالة الخلود » أو « جاويد نامة » ، والذي نشره سنة ١٩٣٢ م . فقد قام برحلة في الأفلاك ، يعني هنا منها تصوره للمدينة الفاضلة في ذلك المريخ ، والتي يسميها « مرغدين »، فهو تصور ديني يتم بالاشراق والسعادة الداخلية ، ويرى نحو الحياة الروحية ، التي أصبحت أملاً في حياة المادة والآلة ، وفي العصر الحديث الذي غلب عليه النظام والنسق ، على حساب التيار الشعوري الداخلي . يقول إقبال عن مدنته مرغدين : « كلام سكانها حلو كالعسل ، الحسن في وجوههم ، والرقة في شمائلهم ، والبساطة في ملبسهم . بالهم ليس منشغلًا بحمى الكسب . إنهم يعرفون سر كيمياه الشمس . يستخلصن كل من يريد الفضة والذهب من النور ، مثل مانستخلص نحن الملح من ماء البحر . وهدف العلم والفن هو الخدمة لا غير ؛ فلا أحد هنا يزن الأعمال بالذهب ولا يوجد هنا للدينار والدرهم ، فليس هذه الأصنام سبيل إلى الحرث . وشيطان الآلة ليس غلاباً على الطبيعة ؛ إذ لا تجد الفضاء هنا مظلماً بدخان المصانع . وأهل المدينة مجتهدون كل الاجتهداد ، فتشعلة المزارع منهم مضيئة على الدوام لا تتطفئ أبداً ، فهو في مأمن من مسالب ملاك الأرض . جهده في زراعة الأرض خال

(١) مباحث الفلسفة : « الكتاب الثاني » ، ص ١٧١ .

من النزاع على الماء . مخصوصه ملكه هو لا يشاركه فيه أحد ، وليس في المريخ شرطة أو جيوش . ولا يكسب أحد رزقه يوما من القتل وسفك الدماء »<sup>(١)</sup> .

إنها مدينة متزرعة من التراث الإسلامي . وتذكينا بها جاء في « تفسير الطبرى » ، وهو يتحدث عن رحلة « ذى القرنين » الذى وردت أخباره فى سورة الكهف : « فيبنا هو يسيرا ، دفع إلى أمة صالحة ، يهدون بالحق وبه يعدلون ، أمة مقصدة مقتصلة ، يتسمون بالسوية ويحكمون بالعدل ، ويتأسون ويتراحمون . حاهم واحدة ، وأخلاقهم مشتبهة ، وطريقتهم مستقيمة ، وقلوبهم متألفة ، وسيرتهم حسنة ، وقبورهم بأبواب بيوتهم . وليس على بيوتهم أبواب ، وليس عليهم أمراء ، وليس بينهم قضاة ، وليس بينهم أغانيه ولا ملوك ولا أشراف ، ولا يتعادون ولا يعانون ولا يتفضلون ولا يختلفون ولا يتنازعون ولا يسيرون ولا يقتلون ولا يقطّعون ولا يجردون ، ولا تصبحهم الآفات التى تصيب الناس ، وهم أطول الناس أعماراً ، وليس بينهم مسكين ولا مفتر ، ولا فظ ولا غليظ . فلما رأى ذلك ذو القرنين من أمرهم عجب منه »<sup>(٢)</sup> .

- ٤ -

وجاء الزبيري (استشهد سنة ١٩٦٥ م) ، وكتب روايته « مأساة واق الواقع » سنة ١٣٧٩ هـ ، وقام فيها برحلة إلى العالم الآخر ، امتحن فيها من التراث الإسلامي ، واستعار كثيراً من مواقف الإسراء والمعراج وبنوع خاص عند حديثه عن طوائف المعذبين ، الذين كانوا يلاقون العذاب من جنس العمل .

والذى يهمنا من رحلته ، هو تصوره للجنة . فقد كانت نموذجاً للمدينة الفاضلة التي يحلم بها ، وكانت امتداداً للتراث الشرقي الذى يركز على تغيير الداخل بالدرجة الأولى .  
وابحثة التى يجلس بها الزبيري ، تتحقق فيها بنوع خاص أمور ثلاثة هي : الحرية ، والحب ، والفن .

وقد اهتم بنوع خاص بالحرية ، فكثيراً ، ما كان يكرر وصف أهل الجنة بأنهم أحجار طلقاء كالطيور « المتخرجة المنطلقة المائمة تصنع الحياة السامية وقارسها تلقائياً في أمادها البعيدة دون قيد أو حدود على حد قوله . ويفريه كثيراً تشبيه أهل الجنة بالطيور ، لأنها المخلوقات الوعائية الناطقة ، لا سيما في شئون العلاقات الجنسية . إنها تفخر على الأدرين بأن الله أطلق سراح قلوبها من قبور الشرائع والأديان ، لتختبر ما تشاء من ألوان الحب المقدس ، ليس في الجنة فحسب ، بل في الدنيا أيضاً ». (ص ١٩٣) ، ونکاد الصفات

(١) رسالة الخلود : ص ١٩٤ .

(٢) تفسير الطبرى : (سورة الكهف . الآية : ٩٢) .

الأخرى ترتد في النهاية إلى صفة الحرية. فالحب، كما يفسره، هو حرية خالصة في الاختيار، والفن أيضاً حرية خالصة ترضي متعة سامية لأهل الجنة.

والزبيري، لم يقدم مدحاته الفاضلة بطريقة تبريدية فلسفية، تعتمد على شرح الأفكار وتحليلها، بل صورها بطريقة فنية شاعرية تعتمد على الحركة والإثارة. فييناً كان الشهداء في حوار ساخن ونقاش متبادل، إذ يحس العزي أن هناك ضجة «لذيدة، ولكنها مثيرة»، على حد قوله. (ص ١٩١). فقد اكتشف أن الشهداء يتسللون واحداً وراء الواحد، وينهبون إلى مكان آخر. وحين تسأله عن سر تلك الحركة المثيرة، عرف أن «محكمة الحب» قد انعقدت في الجنة، وأنها تعتقد في فترات متعددة، وأن أم الجميع من كان دون بارز في مقاومة الطغيان، قد تحولت في الجنة إلى أم شابة جليلة كأقصى ما يكون الجمال، مما جعل كل شهيد يتمنى أن يتزوج بها. وحين أحمس زوجها بهوا جس نفوس الشهداء، رفع قضيته أمام محكمة الحب. إنه لا يحمل حقداً ولا ضغينة على هؤلاء الذين ينافسونه في حب تلك الشهيدة العظيمة، «فنحن في الجنة كلنا أخوة وأحياء»، على حد قوله. ولكنه يرى نفسه أحق بها من غيره، فقد كان زوجها في الحياة الدنيا.

وتعتقد المحكمة برئاسة أسماء بنت أبي بكر، وعضوية كل من رابعة العدوية وليل العamerية وغزاله شبيب الخارجي، ويصف قاعة المحكمة وصفاً شاعرياً جذاباً، «حديقة واسعة الأرجاء من الزهور المنسقة، ذات الألوان الفنية الفاتنة». كل مقاعدتها ومكتابتها وقاعاتها قطعة فنية واحدة منسوجة من الزهور، وقد ظلتتها قبة هائلة من الزهور ذات الألوان السماوية الزرقاء، تخللتها زهور بيضاء تشبه النجوم وهي تتحرك أحياناً لتسلط أضواءها السحرية على بعض الشخصيات التي يتوجه إليها الاهتمام. وقد اندمجت وسط نسيج الزهور السماوية الذي يكون سقف القبة، طيور من كل شكل ولوّن كأنها إضافات فنية». وقد حضرت هذه الطيور كما يحضر الجمهور المفترج لتشهد محكمات الحب، فهي في الجنة معدودة من المخلوقات الوعية الناطقة، لاسيما في شئون العلاقات الجنسية». (ص ١٩٣).

ونفتح السيدة أسماء تلك المحكمة «باسم الله الذي جعل الحب قوام الحياة، وسر النظام والترابط في الكون». ثم يسطر الزوج دعواه ويشرح كل شهيد فكرته. وبعد مداولات ومناقشات طريفة، تصدر المحكمة حكمها الرائع الذي يعتبر انتصاراً للحرية والإرادة البشرية. تقول رئيسة المحكمة: «نحن قد تعملنا في دارنا هذه ت عملاً تاماً، إلى ما يشبه الطيور المتحررة المنطلقة المائمة، تصنع الحياة السامية، وتحارسها تلقائياً في آمادها البعيدة. دون قيود أو حدود. وأحب أن أذكركم أيها السعداء والشهداء، أنه لا يوجد في دار الخلد إلا

شيء واحد مقدس هو الحياة. أما العبادة الوحيدة التي نؤديها ، فهي ممارسة هذه الحياة، بكل ما في طاقاتنا من حب وظماءً وانطلاق. وعلى ذلك ، فنحن نعلن فيها يتعلق بهذه القضية التي نحن بصددها ، أن السيدة الأم العظيمة حرّة في أن تتزوج من شاء ، وكيف تشاء ، وأن تتزوج أحداً أو مثاث أو لوفا ، وليس هناك شيء يحدد مشيتها إلا مشيتها. باسم الحرية الخالدة في جنة الخلد ، أدعو السيدة أم آل أبي الدنيا أن تمارس حقها في الاختيار لمن تشاء من الأزواج». (ص ١٩٨).

وبعد ذلك الحكم ، اختارت السيدة العظيمة شهيداً قدم تصريحات رائعة من أجل وطنه ، فأقبل جميع المنافسين له ، ومن بينهم الزوج ، يهشّونه ، دون أن يحملوا حقداً أو غلاً. ثم ترجم الركب إلى «مقابر الأحياء» وهي مقابر ضمها الشهيد «أحمد حسن الحورس» ، وهو يقصد عملاً فنياً خالصاً يتسلّل به ، ويبارس به حياة الوفاء لبلاده وقضيته . والمهدف من وراء هذه الفكرة هو إبراز صورة فنية ، عن الشعب الذي أسلم للطغاة ، كما يقول . (ص ٢٢٤). يجعل يرمي بكل قبر إلى مدينة معينة ، أو قبيلة ، أو شخص . ودعا الفنان كثيراً من أصدقائه الشهداء . ليزوروا قبور عائلاتهم أو مدنهم ، ينماجونهم بما يجيئش في صدورهم من لوم أو عتاب أو توجيه . وإنه لشيءٍ مثير أن تحوّل تلك المدينة «الحياة الميتة» ، وأن تستمع إلى صوت الناجحة الذي يدعو إلى حفظ الحمم . فعل قبر صناع ، مثلاً ، قرأ العزي مكتوباً : «هذا قبر صناع العاصمة الأولى والسفينة الأولى». ورأى زائراً شهيداً يتمتم بكلام يقول فيه : «يا صناع ، يا مدينة سام ، يا جوهرة يعبث بها فحام ، كان يمكن أن تكوني قطعة من الجنة ، وعاصمة من أجل عواصم بلاد العرب . ولكن كان من سوء حظك أن استولى عليك الزبانية ، فأشاعوا فيك روح جهنم من الرعب والإرهاب».

- ٥ -

وحين لم يكتب النجاح لأول حركة دستورية في اليمن سنة ١٩٤٨ ، لم يستطع الزبيري أن يلتجأ إلى البلاد العربية في ذلك الحين ، فقد كان الحكم الرجعي مسيطرًا عليها . ويدرك في مقدمة ديوانه «ثورة الشعر» أنهم كانوا يرسلون الشكاوى إلى جامعة الدول العربية ، لكنه تتدخل في الحد من ظلم الإمام ، فكانوا يعودونها إلى الإمام ، وعليها توصية بالشدة واللزام ، ولم يعرف له «ملاذاً يوملاً غير باكستان الدولة الفتية التي كانت محطة كل الأمال» ، كما يقول<sup>(١)</sup>. وهناك خط رحاله ، وانصرف إلى قراءة الكتب الدينية والفلسفية ، وإلى تأليف الشعر ذي الطابع الصوفي ، كما في قصيده «لحظات الإشراق الفنية»<sup>(٢)</sup> ، والتي أنشدها في

(١) ثورة الشعر : ص ١٥١ . (٢) صلاة في الجحيم : ص ١٣ .

كوخ مظلوم بباولبور بباكستان، أو ول الشعر الذى يقال فى المناسبات الدينية، كما فى قصيدة «مولد الرسول الأعظم»<sup>(١)</sup>، واللى أذيعت من محطة الإذاعة الباكستانية. وانشغل إلى حد ما عن القضية اليمنية. فقد كانت اللغة – كما يقول<sup>(٢)</sup> – تقف حاجزاً بيته وبين شرح القضية اليمنية. وقد يحيى صدره حين يسمع عن إعدام الثوار في اليمن، فيكتب قصيدة ، ويفكر في أن يرسلها للثوار، فتضيع منه.

كانت باكستان يومئذ قد استقلت حديثاً عن الهند، ومن الطبيعي أن يردد الناس - وهم في فرحة الاستقلال - اسم إقبال الذي دعا بحرارة قبل وفاته إلى إنشاء دولة خاصة لسلفى الهند، والذي انتخب سنة ١٩٣٠م رئيساً للمؤتمر الذي عقده حزب «الرابطة الإسلامية»، والذي دعا إلى تقسيم الهند. وكان من نتائجه إنشاء باكستان سنة ١٩٤٧.

وقد شارك الزبيري في فرحة الاستقلال ، وكتب قصائد - ضمنها ديوانه صلاة في الجحيم - يعبر بها عن فرحته باستقلال باكستان<sup>(٣)</sup> . وكان يشيد بالقائد محمد على جناح<sup>(٤)</sup> ، ويردد اسم إقبال ويعجب به<sup>(٥)</sup> ، وينشئ قصيدة يستقبل بها الدكتور عبد الوهاب عزام عند قدومه سفيراً لمصر في باكستان<sup>(٦)</sup> . والدكتور عزام مشهور في العالم العربي بكتاباته حول إقبال وترجمته لكثير من كتبه.

## - ٦ -

قد يجعلنا هذا نبادر فتحكم بوجود تأثير وتأثير بين إقبال والزبيري ، ويأن رسالة الخلود أحد مصادر رواية «أساة واق الواقع». وقد يشجعنا على هذا، أن نقتصر الكثير من الظواهر المتشابهة ، فالصورة التي صورها إقبال للخائنين (عفري البنغالي وصادق الركنى) ، اللذين تآمرا مع الإنجليز ضد الوطن ، وقد وضعهما في زورق وسط بحر عاصف من الدماء (ص ٢٤٦)، هذه الصورة تشبه في فظاعتها صورة الإمام ، وقد وضعه الزبيري في قاع رهيب سحيق ، يموج بجحيم يغل ، وحوله جم غفير من أتباعه ، يتفرجون على جثته

(١) صلاة في الجحيم : ص ١٣ . (٢) ثورة الشعر : ص ١٥١ .

(٣) كما في قصيدة : «استقلال الهند وباكستان» ، ص ١٦٧ .

(٤) كما في قصيدة : «ميلاد القائد الأعظم الباكستاني محمد على جناح» ، وقد كتبت للإذاعة الباكستانية في ٢٥ من ربيع الأول سنة ١٣٧١ ، ص ١١ .

(٥) كما في قصيدة : «بمناسبة العيد الأول لقيام باكستان» ، ص ١١٠ .

(٦) ص ، ١١٥ .

يُقدّف بها الزبانية في الجحيم فتفوض (ص ١٣٦). وروح المندى التي تظهر لإقبال «في جينها نار ونور خالدان، وعيتها تطفان بالسرور، ترتدي رداء أرق من السحاب»، تشبيه روح ليس، التي تبرى للزبيري بين السحب وهي تنشد الأشعار، وفي سفينة تشبه عش الطائر من بعيد، وفيها أضواء للأدلة. وكلاهما -أى إقبال والزبيري- يلتقي بجال الدين الأفغاني، ويطارجه الحديث.

إن كل هذا قد يجعلنا نتصور من الوعلة الأولى ، وجود صلة بين العاملين ، ولكن هذا شيء لا نستطيع الجزم به ، فالدليل المادي على وجود التأثير والتأثر غير متوفّر . فلم نسمع الزبيري يتحدث عن رسالة إقبال ، ولم تكن تلك الرسالة قد ترجمت إلى العربية حتى وفاة الزبيري ، الذي كان يشكّو وهو في باكستان من حاجز اللغة ، الذي يحول بينه وبين التحدث مع الباكستانيين .

بل لعل أميل إلى أن الزبيري لم يتأثر بإقبال في روايته ، فإن شخصيته واضحة من أوها إلى آخرها ، ولم تبين فيها أثر القراءات ، أو محاولة لنقل فكرة ، أو تقليداً لفلسفة ، وإنما هي الحرارة والمعاناة بسبب مشكلات مواطنه . لقد أحسن وهو في الغربية ، وفي شهر رمضان الكريم ، وفي ليلة القدر المباركة ، بالحنين إلى أهله ، الذين طال ابعاده عنهم ، فقام برحلة روحية «يفصل بها أو ضار قلبه» ، كما يقول . وقد كتب هذه الرواية بعد خبرة طويلة في العمل الوطني ، وبعد أن مارس الكثير من الوسائل السلمية للتخفيف عن مواطنه .

إنه يذكر في مقدمة ديوانه : «ثورة الشعر». أنه جرب استعطاف الإمام ، ومدحه بقصائد حاول من خلالها أن يشرح مأسى المواطنين ، وأنه جرب وسيلة الدين ، الذي كان يستتر الإمام تحته ، ودعى إلى إصلاحاته عن طريق الدين ، حتى يقتنع بها المواطنين . ولكن شيئاً من ذلك لم يصلح ، فالإمام ماض في غلوائه ، لا يقتتن بمديح أو استعطاف ، والمواطنون ماضون في سباتهم ، ولا يسمعون لصوتهم سوى صوت الإمام . ولكن كل هذه المحاولات لم تذهب عبثاً ، فقد أعطته اليقين الثوري ، وأقنعته بأن كل طريق مسدود ، سوى طريق الثورة .

ومن هنا جاءت الرواية تحمل أفكاره ، بعد تجربة طويلة ، وبعد تعرّفات هنا وهناك . فهو يحاول فيها أن يستعرض تاريخ بلاده ، وأن يحلل ثوراتها ، وأن يكشف عن أسباب فشلها ، وأن يضع يده على عقد اليمينين التي تربّت خلال التاريخ ، وأن يناقش الوضع مع الشهداء ، ثم أن يجتمع بهم في الجنة ، ويتداوّلوا الحالة ، ويضعوا الحلول في صورة «ميثاق شرف» تجتمع عليه كل القبائل ، ثم يعملون على «إلغاء نظام الإمامة ، وأن يستبدلوا به نظاماً يمثل الشعب على أساس ديمقراطية سليمة ، ويعيش فيه المواطنون على قدم المساواة ،

فـ ظل وحدة شاملة ، تفتح الإمكانية للسير في طريق الوحدة العربية كامل وهدف ». ثم سلما هذا الميثاق إلى روح الزبيري (العزى محمود) لكي يبلغه إلى الشعب نيابة عنهم ، بعد أن قطع مرحلة كبيرة من النصح والوعي .

كان هذا حلمًا يحلم به الزبيري في ليلة القدر، وقد أنهى بدعواه بأن يتحقق الله رؤاه . وأن يعود إلى وطنه في موكب الأحرار . ولما يمض عامان إلا وأجاب الله سؤاله ، وقامت ثورة ١٩٦٢ ، وعاد إلى بلاده ، يلشم ترابها ، ويقوم بواجهه نحوها ، ويطبق أفكاره بصورة عملية ، حتى استشهد سنة ١٩٧٥ ، ولحق برفاقه في جنة الخلود .

ثم - وهذا هو الأهم - تختلف نقطة البدء عند كل من الشاعرين (إقبال والزبيري) ، وقد ألقى هذا بظلاله على موقف كل منها ، ورؤيته للأحداث ، ومراحل صعوده ، بل وعلى الصور الجزئية أيضًا . فالدكتور إقبال فيلسوف درس الفلسفة في جامعة كامبريدج لمدة ثلاثة سنوات ، وحصل على دكتوراه الفلسفة من جامعة « ميونيخ » بالمانيا ، وكانت له نظرية نحو الإسلام ، تكشف فيه الإمكانيات التي تجعله صالحًا لسنة التطور . وكانت أفكاره تدور حول تلك النظرية ، التي شرحها مرة بطريقة عقلية في كتابه « تجديد التفكير الديني » (سنة ١٩٢٨) ، ومرة ثانية بطريقة فلسفية في رسالته تلك (سنة ١٩٣٢م) .

إن رسالة الخلود - كما يدل عنوانها - هي رحلة نحو الله تكتشف إمكانيات الخلود ، وحين يصل إلى المقام الأعلى ، لم يفن فيه ، كما هو شأن أصحاب نظرية وحدة الوجود ، بل يقي ثابتاً ، وعمل بنصيحة مرشدته جلال الدين الرومي ، الذي قال له : « فلو بقيت ثابت الروح في حضرة نوره ، فاعتبر نفسك حيا باقيا مثله .. وما من أحد يبقى رابطاً الجأش في حضرته ، فمن استطاع ذلك ، فهو ذهب خالص كامل العيار ». (ص ٧٥).

ثم عاد ليثبت أن الإسلام ليس فناء عن الحياة ، ولبلوغ رسالته في صورة نصائح يوجهها إلى ابنه ، باعتباره يمثل الجيل الجديد ، ومن هنا خضعت الرسالة لهذا المنحى ، فهي تهتم بال المسلمين وتتحسن على حاليهم . وهي تصدر عن عقل صاحب فكرة وفلسفة ، تتبدى حتى في الصور الجزئية ، فهو مثلاً يصف أوراق الشجر في الجنة ، وأنها تتبدل « في كل لحظة ألوانا أخرى بفعل الشوق إلى النمو » (ص ٢٨٧) .

ومن هنا ، تخلصت مرغدين - مدینته الفاضلة - من عيوب المجتمع الإسلامي المعاصر ، ومن عيوب الحضارة الأوروبية بوجه عام ، فلا سلطان للهادة أو للآللة ، والجلو نظيف من دخان المصانع ، والكل يعمل رغبة في العمل ، وهو آمن من البطش والاحتقار . وهو لا يلتمس تلك المدينة في عالم الأحلام ، بل يراها قائمة بالفعل في عالم القرآن ، وكل ما تحتاج إليه هو أن تزيل عنها الغبار .

تماماً كمدينة ذى القرنين ، والى هى نتيجة سلوك وعمل ، فقد أخذ ذو القرنين يسأل أهل المدينة عن السبب ، الذى جعلهم يصلون إلى تلك المرتبة ، وكانت الإجابة تشير إلى العمل والسلوك والأخلاق . وهى نابعة من روح الشريعة الإسلامية . فقد سألهم مثلاً: «فما بالكم لا ت慈悲كم الآفات كما ت慈悲 سائر الناس؟ قالوا: لا نتسوكل على غير الله ، ولانعمل بالأنواء والنجوم».

أما الزبيرى - كما يدل عنوان روایته - فهو غير مشغول بأمور ميتافيزيقية ، ولايفكر في أحوال المسلمين عامة . إنه مهتم بقضية وطن ومواطين ، لا يعرف العالم عنهم شيئاً ، وتظل هذه القضية تشغله طوال رحلته . ولقد اشترطوا عليه قبل أن يدخل الجنة ألا يتكلم في السياسة ، ولكنـه رفض وصرخ في وجه الشهداء إننى أخجل الآن لو دخلت الجنة ، متخليا عن الرسالة التي ذيـحـتمـ أـنـتـمـ مـنـ أـجـلـهـاـ ، وذبحـ سـوـاـكـمـ مـنـ الشـهـدـاءـ الـذـيـنـ أـنـشـدـ لـقـاءـهـ ، وسيـعـذـبـنـىـ هـذـاـ خـجـلـ وـيـحـرـمـنـىـ طـعـمـ الجـنـةـ (ص ٥٧) . وراجعوا السلطات حتى تخلوا عن هذا الشرط ، وسمحوا له بدخول الجنة ، ولكنـ على شـرـطـ آخـرـ ، وهو أـلـاـ يـذـوقـ شـيـشاـ من طـبـيـاتـهاـ ، ولو فعل فإنه سيـقـىـ فـيـ الجـنـةـ وـلـنـ يـعـودـ . وقد رحب بهذا الشرط ، وحرص عليه ، ووقف أمام كل المغريات ، لأنـهـ يـرـيدـ أـنـ يـعـودـ إـلـىـ وـطـنـهـ وـيـكـمـلـ رسـالـتـهـ ، وإذا كانـ آدـمـ قد أـكـلـ فـطـرـ ، فقد كانـ عـلـيـهـ السـلـامـ مـدـفـوعـ بـقـوـةـ وإـرـادـةـ الـحـيـاةـ ، وإـرـادـةـ وـضـعـ الـذـورـ لـتـكـرـيـنـ الجنس البشـرىـ . . . وهذه الإـرـادـةـ نـفـسـهاـ ، هـىـ التـىـ يـتـبـغـ أـنـ تـنـعـمـ العـزـىـ مـنـ قـطـفـ الشـمـرـ ، لأنـاـ سـتـحـولـ بـيـنـهـ وـبـيـنـ الـاسـتـمـارـ فـيـ الـحـيـاةـ (ص ١٥٨) .

ومن هنا ، حلم بـجـنـةـ مدـيـنـةـ فـاضـلـةـ . وقد تخلـصـتـ مـنـ كـلـ ماـ كـانـتـ تقـاسـىـ مـنـ صـنـعـاهـ فـيـ ظـلـ الـإـلـامـ ، فـلـاـ اـضـطـهـادـ وـلـاـ قـسـوةـ وـلـاـ جـبـرـ ، وـيـعـيشـ الإـنـسـانـ فـيـهاـ طـلـيقـاـ « كالطـيـورـ وـالـنـسـائـ وـالـزـهـورـ الـمـلـاقـحةـ مـنـ غـصـنـ لـىـ غـصـنـ » . وتـلكـ تـشـيـهـاتـ أـطـلقـهـاـ الزـبـيرـىـ فـيـ روـايـتـهـ . وهو يـرـىـ أـنـ المـدـيـنـةـ قـائـمـةـ بـالـفـعـلـ وـلـكـنـ فـيـ الـعـالـمـ الـآخـرـ ، حيثـ يـنـعـمـ بـهاـ الشـهـدـاءـ . أما صـنـعـاهـ وـالـمـدـنـ الـيـمـنـيـةـ الـآخـرـىـ ، وـالـتـىـ تـخـضـعـ لـلـظـلـمـ فـهـىـ مـدـنـ مـيـةـ بـالـفـعـلـ ، وقدـ أـقـامـ لهـافـ الـجـنـةـ مـتـحـفـاـ بـشـرـيـاـ ، يـدـلـ عـلـىـ حـسـنـ تـشـكـيلـ عـمـيقـ ، وـسـهـاـ «ـ مقـابـرـ الـأـحـيـاءـ» .

- ٧ -

ذكر الزبيرى في مقدمة « ثورة الشعر » أنه بدأ صوفياً ، ثم عشق الأدب ، ثم خاض السياسة . «فروحانىتي جنى عليها الأدب ، وأديبي عوقيب بالسياسة ، فزجت به في المعارك المديدة الطويلة المدة ، وانتقمت منه شر انتقام . على أن هذه المراحل كلها ، إنها تباين هكذا في مظاهرها السطحية ، أما في أعماق الواقع ، فإنها مراحل متداخلة تسودها روح واحدة» .



وهذا حق، فإنها صفات متداخلة، يخدم بعضها بعضاً. لقد كانت السياسة هي الموضوع الرئيس الذي يشغله في الجنة؛ وكان يبحث عن وطنه الصالح، كما كان إقبال يبحث عن وجه الله. ولقد صاح بأستاذه لكي يسرع بتلك الرحلة الروحية: «إنني مغضطرم، كالجحيم ، باللهفة إلى لقاء بلادي ، فأنتطلق بلا منوم ولا تسويم». إن السياسة عنده، فإني أكاد أتمرد عليك وعلى جسدي ، فأنتطلق بلا منوم ولا تسويم». إن السياسة يهارس ثغرية وجاذبية أو تجربة فنية<sup>(١)</sup>.

وأضيف هنا «أو تجربة صوفية» ، فإن الفن عند الزييري تصوف وإشراق . يقول في تصييده «لحظات الإشراق الفني» ، يتحدث عن السعادة بتجربته الفنية :

خذوا كل دنياكموا واتركوا      فؤادي حرّاً وحيّداً غريباً  
فإنـي أضـخمكم دـولـة      وإنـ خـلـتـمـونـى طـرـيدـاـ سـلـيـاـ

إنه يذكرنا بقول أحد الصوفيين من لا أذكر الآن اسمه: «نحن في سعادة لو علم بها الملوك لقاتلوا عليها» .

---

(١) اليمن الجديد : (مارس وإبريل سنة ١٩٧٦).

الفصل الرابع  
جريمة قتل  
بين إليوت وعبد الصبور  
دراسة مقارنة حول المواقف الأدبية

## إليوت

حياته :

ولد إليوت سنة ١٨٨٨ ، بولاية بوسطن ، وهو سليل أسرة ، هاجرت إلى أمريكا ، وتميزت ببنائها الدينية ، وقدرتها على الأعمال الإدارية . قضى ثانية عشر عاماً يدرس بجامعة واشنطن ، ثم التحق سنة ١٩٠٦ بجامعة هارفارد ، فأخذ يجد حتى استطاع أن يصل على الليسانس في ثلاثة سنوات . ثم حصل على الماجستير في السنة الرابعة . وبعد أن التحق بالسوربون لمدة عام ، عاد إلى جامعة هارفارد ، حيث أخذ يعد لغز الدكتوراه في الفلسفة . ذهب إلى ألمانيا قبل الحرب كأستاذ زائر ، وفي السنة نفسها التحق بجامعة أكسفورد لكي يدرس الفلسفة . تزوج سنة ١٩١٥ من سيدة لندنية ، وأخذ يكسب عيشه من الدروس الخصوصية بمدارس لندن . ثم التحق بالعمل بأحد البنوك . وعمل مساعد رئيس تحرير مجلة *Egoist* في الفترة من ١٩١٧ إلى سنة ١٩١٩ .

أصدر سنة ١٩٢٢ قصidته الطويلة الأرض المخرب *The Waste Land* والمكونة من ٤٣٤ بيتاً ، وهي تتحدث عن استياء جيل ما بعد الحرب وعقم الحضارة المعاصرة . ويعتبرها بعض النقاد المحافظين أمثال *Megros* ، أكذوبة القرن ، ولا يتفق آخرون — أمثال *H.N. Tomlinson* مع بعض اتجاهاتها . ولكنها على الرغم من كل ذلك ، تعتبر حجر الزاوية في الأدب العالمي ، وترجمت إلى معظم اللغات الحية . أسس سنة ١٩٢٢ مجلته «الميزان» *Criterion* ، التي ظلت سبع عشرة سنة تمارس تأثيراً واسعاً على الأدب العالمي . ولأن المجلة لم تحقق دخلاً يكفي لصدورها ، فقد عمل عمراً أديباً لمؤسسة *Faber and Faber* . أصبح سنة ١٩٢٧ مواطناً إنجليزياً .

أخذ يبحث عن طريق جديد بعد قصidته «الأرض المخرب» . وأخيراً ، وجده ولخصه في العبارة الآتية «كاثوليكي في العقيدة ، محافظ (كلاسيكي) في الأدب ، ملكي في السياسة». وأخذت أعماله الأدبية بعد ذلك تعكس انتهاء للكنيسة الإنجليزية . وأول عمل مسرحي له صدر سنة ١٩٣٥ ، وهو «جريمة قتل في الكاتدرائية» *-Murder in the Cathedral-* dral . وتواتت مسرحياته بعد ذلك . وحتى وفاته سنة ١٩٦٥ ، كتب خمس مسرحيات ،

هي : جريمة قتل في الكاتدرائية ، التئام شمل العائلة ١٩٣٩ the Family Reunion م ، حفلة كوكيل ١٩٥٠ The Confidential party ، كاتب الأسرار . The Elder Stateman ١٩٥٨ ، السياسي العجوز Clerk

توماس بيكيت :

ويهمنا هنا مسرحيته جريمة قتل في الكاتدرائية ، لأنها موضوع المقارنة مع مسرحية صلاح عبد الصبور «أمأساة الحلاج» .

وتدور مسرحية إليوت حول شخصية « توماس بيكيت » Thomas Backet ، التي يتبغى أن نعرف شيئاً عن تاريخ حياتها .

ولد بيكيت سنة ١١١٨ ، ودرس التعاليم الدينية في مدارس لندن وباريis ، فقد كان والده فرنسي المولد ، ودرس أيضاً الشريعة والقوانين المدنية في إيطاليا وفرنسا . لعب سنة ١١٥٢م دوراً فيها ، لكنه يمنع الملك « ستيفن » من أن يتوج ابنه . وقد رفعه هذا في عين هنري ، الذي أصبح سنة ١١٥٤ هنري الثاني ، فعيّنه كبير مستشاريه ( رئيس الوزراء ) ومعلماً لابنه « الأمير هنري » . وقد لعب دوره البارز في البلطط ، واكتسب ثقة واحترام الجميع ، وزار باريis سنة ١١٥٨ ليلعب دور الوساطة في تزويج الأمير هنري ، من ابنة « لويس » السابع ملك فرنسا . وقد نجحت وساطته ، وعاد بالأميرة معه . واشترك مع الملك هنري في حلقة لتأديب « التولوز » ، وقد أفرجت فرقة من الفرسان ، وانتصر في مبارزة فردية على فارس فرنسي مشهور . وعين سنة ١١٦٣م كبير أساقفة كاتدرائية « كانتربرى » ، وكان هذا بداية مرحلة جديدة ، فقد استن لنفسه قانوناً صارماً ، وأصبح بيكيت ، الذي كان يعيش حياة البلطط والترف جداً . وبدأت الخلافات بينه وبين هنري تزداد ، وتعكس الصراع بين سلطة الكنيسة والسلطة الدينية . وقد عارض الملك سنة ١١٦٣ ، بخصوص فرض الضرائب ، وتعذر هذه المعارضه الأولى من نوعها في تاريخ إنجلترا . وحين اشتلت الأزمة بينهما ، اضطر سنة ١١٦٤م للهرب إلى الخارج ، وظل في المنفى حتى عاد إلى منصبه سنة ١١٧٠ ، بعد أن نجحت مسامي الصلح بينه وبين الملك . ولكن الخلافات عادت من جديد ، وبلغت ذروتها في موضوع الأساقفة ، الذين عزلهم البابا من مناصبهم لأنهم اشتركوا في عملية تزويج الأمير هنري ، كخليفة على العرش . فقد طلب الملك من بيكيت أن يعيدهم ، ولكن بيكيت احتاج بأن هذا من سلطة البابا ، وليس من سلطته . وضاق الملك به . ويقال إنه توفاه برغبته في الخلاص منه . والتقط مجموعة من الفرسان هذه الرغبة وتوجهوا إلى بيكيت في الكاتدرائية ، وطلبو منه أن يذعن لأوامر الملك ، وأن يعيد الأساقفة المعزولين ، فرفض من

جديد ، فهددهوه بالقتل ، ولكنه قال إنه يقدم نفسه فداء لحقوق الكنيسة . وحضرهم من اللعنة التي ستحل عليهم ، إن هم أصابوا أحدا من شعبه بسوء . وأخيرا ، قتله داخل حرمته سنة ١٧٠ وهو يؤدي صلاة المساء ، وأصبحت بقعته مزارا ، يومه الحجاج من كل مكان .

### جريمة قتل :

وقد التقط اليوت هذه الأحداث التاريخية ، لكي يقدم مسرحية لمناسبة أعياد كاتربيري السنوية . وكانت المسرحية من فصلين تخللتها عظة دينية . يبدأ الفصل الأول بشيد للجوجة (الكورس) يتبنون بالأساسة التي ستقع ، ثم يدخل بيكيت الكاتدرائية متصرفا ، ويبدأ تعرضه للإغراءات مثلا في الشياطين الأربع ، الأول ، يمثل حياة الدعة والرفاهية التي كان يحبها في البلط . والثاني ، يمثل القوة . والثالث ، يمثل المنفعة المباشرة ، أما الرابع ، فهو يمثل الرغبة في الاستشهاد والبحث عن الخلود . وكان واضحا أن بيكيت قد طرد الشياطين الثلاثة الأولى ، أما الرابع والأخير فقد كان أخطرهم ، ولا يتبيّن موقف بيكيت إزاءه ، هل انتصر عليه ، أو استجاب له ؟

أما الموعظة الدينية ، فهي تتحدث عن المغزى المسيحي ، وراء الاحتفالات بمورت المسيح عليه السلام وبعثه في وقت واحد ، وتستعرض شهادة الكاتدرائية ، وتؤمن إلى أن شهيدا آخر ربما يأتي في الطريق .

أما الفصل الثاني ، فيتم فيه اغتيال بيكيت ، بعد حوار بينه وبين فرسان الملك ، يصمم فيه بيكيت على أن يقدم نفسه كشهيد من شهداء كاتربيري .

### التعليق :

وهذه المسرحية ، لا تعتبر من مسرحيات الشخصيات . وعلى الرغم من أن بطليها هو بيكيت ، فإنها لا تعنى بتحديد ملامح البطل ، ولا بتحليل نفسيته ودفافعه ، كما هو الحال عند هاملت مثلا ، ولكنها تركز على الفكرة التي اعتقدها البطل ، والتي هي وراء بوعثه .

والموضوع هنا ، ذو مستويات . فقد يكون - ظاهريا على الأقل - هو الصراع بين هنري وبيكيت . وقد يكون هو الصراع بين السلطة الدينية والسلطة الزمنية الذي بلغ أشده في العصور الوسطى . وقد يكون هذا الصراع رمزا لصراع أشد ، بين القوة الغاشمة والمعتقد الديني . ولكن كل هذا قد يكون خلفية ، لفكرة الاستشهاد التي سيطرت على توماس .

والبطل هنا، ليس بيكيت فقط كما يخيل إلينا، فإن الجودة تلعب دورا لا يقل عن دوره، وهي تصاحب الأحداث، وتتنبأ بالأسابة، وتحدث عن القدر.

ولعل البطل الرئيس في هذه المسرحية هو القدر. وقد اعترف إليوت نفسه في أكثر من مناسبة، بأن هذه المسرحية ينقصها ما هو معروف في المسرحيات التقليدية من التسلسل المنطقي للأحداث، نتيجة للبناء المعروف الذي يعتمد على "motive - act - result" وإن المسرحية كلها معلقة بيد الله. وهذا ما يفسره قول بيكيت نفسه في المسرحية:

وما هي إلا هنئة، حتى يخلق الصقر الجائع  
ويعرف، ثم ينقض، متهدزا فرصته. وسوف  
تكون النهاية هينة، مباغطة، وكأنها  
منحة الإله.

ويتبينى ألا نقرأ هذه المسرحية، كما نقرأ المسرحيات التقليدية، وإلا سنجد فيها هبوطا في الحدث وعدم ترابط الأفعال، ونجد أن الشخصيات غير مبررة بدرجة كافية. وقد اقتنع بعض النقاد بهذه القراءة الظاهرية، فحشد للمسرحية الكثير من أمثال هذه العيوب. ولكن ينبغي أن نقرأها من زاوية أن شكلها يتلافق مع موضوعها. وهنا، يظهر تفرد إليوت، فقد جعل المسرحية تبدو صورة للقدر، وحشد لذلك كل طاقاته وفلسفته وقراءاته. أفاد من الكورس الإغريقي، الذي يرمز إلى حتمية القدر. وأفاد من شكل المسرحيات الدينية المعروفة في العصور الوسطى. وأفاد من التراجيديا الإغريقية، وبنوع خاص أعمال إسخيлиوس. وأضاف إلى كل ذلك من عقائده وفنه، ما جعل فيها الشكل يتلامس مع المضمون، فيجسدان معا صورة القدر.

لقد ذكر إليوت في حديث إذاعي له، وهو يعلق على روايات «شارلز وليم»، أن في حياة كل منا لحظات روحية لا يستطيع أن يعبر عنها بالكلمات. وقد سئل فيما إذا كان معنيا في رياضاته "Four Quartets" بالبحث عن إلهام روحى، أجاب بأنه لم يكن مشغولا بذلك أثناء الكتابة. فقط، كان يبحث عن «لغة مساوية لتجربة صغيرة كان يجسّ بها». وحين تحدث عن «جون مارستون» ذكر أن في حياة كل منا لحظات غير عادية، تتباينا فجأة، ثم تتضح في نفوسنا فجأة أيضا، وكان شعاعا من ضوء الشمس قد كشفها لنا، وهو ما كان يسميه القدماء «القدر»، وهي الكلمة التي أكسبتها المسيحية رهافة، وقللت أهميتها في العصر الحديث أمام الضغوط النفسية والاقتصادية.

وقد اتخذ بعض النقاد من تعبير «شعاع من ضوء الشمس» "A shaft of Sunlight" ،

رمزاً لتلك اللحظات المتناثرة في مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية». فالكورس مثلاً يحيى بالجهول، ويحيى بالقدر معلقاً بيد الله الذي يشكل ما لم يتم تشكيله بعد. لقد انكشف لهم كل ذلك أمام شعاع من ضوء الشمس.

Destiny waits in the hand of God.

Shaping the still unshapen.

I have seen these things in a shaft  
of Sunlight.

( See : Twentieth Century interpretation of Murder in the Cathedral, P. 97.)

وتكتشف الناقدة باتريشيا (Ibid, P. 73) عن نجاح إليوت في وقوعه على شكل يتلامم مع المضمون، فتقول : « وقد تعمد إليوت، وعن قصد، أن يضحي بما هو معروف عن بيكيت من حرارة وحيرية ونزعنة ساخرة، لكنه يركز على مفهومه الديني للقديسين والشهداء، لقد كان إليوت معيناً بإظهار العلاقة بين الله والإنسان، ليست في القرن الحادى عشر فحسب، بل في القرن العشرين أيضاً. وهذا ما شكل نظرته نحو حياة بيكيت وموته. إن مسحة من الهواء الواهن تتحرّك بين الأعمدة العتيقة، فتحفي الأشكال الإنسانية. وكذلك ، تبدو المسرحية فاتحة وشفافة . من النادر أن تجد عملاً فنياً كهذا ، يعبر شكله عن مضمونه. إن المسرحية نفسها من فصلين تتخللها الموعظة الدينية ، تماماً كالكاتدرائية ، التي أسست على ثلاثة مستويات . وللمسرحية مثل ما للكاتدرائية من وضوح في التصميم ، ومن العقد المشابكة ، ومن الشكل المتماثل ، وقبل كل شيء من «الختمية» ، التي تفرض عليك ، حين تدخل من باب «الكاتدرائية» الغربي والعظيم ، وحين تنظر إلى الأقواس المرتفعة في قاعة المصلين ، وحين تنظر إلى أماكن الجلوة «الكورس» حيث ترافق الشموع أمام الهيكل المرتفع».

وقد أكد الناقد كارول . هـ . سميث (Ibid, P. 82) هذا الشكل الأصيل ، الذي يراه امتداداً وتطويراً لأفكار مسرحية قديمة ، تدور حول الشعائر الدينية وتتخلل من صلب المسيح عليه السلام وبعثه موضوعاً لها . ويبدو هذا واضحاً من التأثر الشديد بين شخصيتي الشهيد والمسيح عليه السلام ، باعتبار أن كلاً منها يمثل الضحية ، التي تقدم نفسها خلاصاً للبشرية ، ويأخذ في شرح ذلك التأثر ، راجعاً إلى موعظة بيكيت ، التي تتخلل الفصلين ، والتي يقارن فيها بين نفسه وبين شخصية المسيح عليه السلام . ثم إن

دخوله للمدينة يشبه دخول المسيح عليه السلام، وكذلك شيطانه يشبه شيطان المسيح عليه السلام.

ويعظم النقاد يتلقون على الفكرة العامة للمسرحية، وهي فكرة الاستشهاد بالمعنى المسيحي القديم، ولكن الناقد «ماكروبي» (MacRobie, P. 93 id.,) له رأي آخر، يقدمه من خلال تفسيره للشيطان الرابع، فيقول : لماذا قال الشيطان الرابع لتوomas . «أنت تعرف ولا تعرف ما الفعل وما المعاناة؟»؟ يبدو أن النقاد يميلون إلى أن هذا التعبير إنما هو سخرية من توماس . إنه يرد عليه جملته كما قال جونز، أو نصيحته ترد ضده كما قال نيفيل كوجيل ، (وكان ييكثت قد قال تلك الجملة عن الجحوة )، فهم يميلون إلى أن هذه العبارة من باب النقد اللاذع، فالشيطان يريد أن يبين لتوomas أن الفعل التزيم شيء مستحبيل ، وأنه فوق طاقة النوع البشري ، حتى الشهادة نفسها لا تخلي من المصلحة الذاتية . ولكن هذا التفسير يبدو متسعاً ، وربما كان من المستحبيل على الممثل أن ينقل هذا المعنى ، فالإيقاع بطيء والخطابة طويلة ، لاتتناسب وهذا التفسير . إن القراءة الواعية تكشف عكس هذا المعنى ، وتثبت أن تكرار هذه الجملة ربما يلخص فحوى كلام الشيطان الرابع ، فإنه لايسخر بل يعلم ، ولا يهزأ بل يشجع ، تماماً كما كان توماس يشجع عجائز كانتيريري ، حين خطبتهن بهذه الجملة .

حقاً في هذه الجملة سخرية من نوع آخر، إنها ليست سخرية لوم أو شك ، ولكنها سخرية من المعلم الذي يصبح الآن تلميذاً . وحين ألقى توماس لأول مرة بهذه الجملة ، كان هناك نوع من التعالي والسخرية من العجائز ، اللاتي يدركن بفطرنهن ، ما لم يستطعن التعبير عنه بطريقة دقيقة . والآن ، فإن المعلم الساخر «توماس» يعبر بطريقة دقيقة ، عما لا يستطيع أن يدركه بفطنته . إنه يعرف ولا يعرف . يعرف ما لا يعرف العجائز ، ولا يعرف ما عرفته . إن الشيطان يطلب منه أن يواجه بواعته بكل ما فيها من قبح ، ثم يتظاهر منها . إنه يضئع أمام وحشية رغباته بصورة عارية . . . وهناك ما يكفي لبيان لنا أن الشيطان الرابع يمثل الشيطان نفسه . إنه يقول «أنا أستطيع أن أقدم ماترغب فيه ، وأسألك ما الذي يجب أن تعطيه». إنه هنا يتحدث بلغة «مفистو فوليسي» أمام «فاوست»، بينما يمثل الشياطين الثلاثة كائنات حية ، ذات ملامح شخصية ، إلا أن الشيطان الرابع شيء خارق ، يشير مسحة من الرعب والإغراء في آن واحد .

ويبدو أن إليوت قد ركز على فكرة أن الشيطان خادم الرب ، وهي فكرة يهودية أكثر منها مسيحية . وقد فرض هذا على توماس شيئاً من الاشمئزاز ، يمكن أن يعتبر اشمئزازاً ذاتياً ، فجعل الشيطان يغريه بأفكاره التي لم يكن يرغب في معرفتها ، أو في بيان كنهها ، أو أيها

ي مكن أن يقبل ، أو أنها يمكن أن يرفض . لقد أمسك الشيطان الرابع بحقيقة الموقف ، التي لم يدركها الثلاثة الآخرون ، الذين ظنوا بسذاجة أن توماس يمكن أن يغوي . ومن ثم ، فإن توماس حين عرف العبة وقع في البأس ، وشك في إمكانية التسويفات البشرية ، وصاح « ألا تستطيع أن أمارس أو أغاني بدون هلاك؟ ». إن الشيطان بذلك بالتحليل ، الذي قدمه توماس نفسه عن معنى الممارسة والمعاناة . إن الاعتراف بالذنب يجب أن يسبق الخلاص . وإن يأس توماس يتطابق مع يأس الحقيقة فيها بعد . إن توماس لايزال متطلعاً ، لأنه يظن أن قدره بيده . إن الاقتناع بالعجز يصاحب الاقتناع باللنب ، وهذا العجز يمثل القاعدة الأساسية للتجربة الحقيقة الصادرة من الإرادة الحرة ، والتي تتطابق مع الخطبة الحتمية للإله .

تلك هي الرسالة التي أراد أن يبلغها الشيطان الرابع . وحين أفضى بها ، اعتبر رسول رب ، وأثار الرحمة السلام ، أكثر مما أثار الشر . أو على وجه الدقة ، هو الشيطان الذي يخدم رب ، والذي يستخدم الإغراء لكي يوقد في الإنسان المعرفة بطبيعته الخاصة .

#### الترجمة :

وقد ترجم صلاح عبد الصبور هذه المسرحية تحت عنوان « جريمة قتل في الكاتدرائية » (من المسرح العالمي - يناير ١٩٨٢ م) . وبالوقوف عند الترجمة مهم في ميدان الأدب المقارن ؛ فإن أخطاء المترجم ، إن وجدت ، ذات دلالة وتكشف عن مدى التأثر بين الجانين ، وهل الأخير نقل من الأول حرفيًا ، أو أنه تأثر بالروح العام .

صلاح عبد الصبور متفهم لإليوت ، ويستطيع أن يدرك مراميه ، وأن يلتقط إشاراته . فهو شاعر مثله ويتراسلان بلغة يدركها تماماً . وهذا هو السر وراء توفق عبد الصبور في تلك الترجمة ، وبخاصة في صياغة إشاراته . وذلك على الرغم من التباعد بين اللقتين ، اللتين تتسم كل منهما إلى ثقافة تختلف عن الأخرى . والأمثلة على نجاح عبد الصبور في هذا الجانب أكثر من أن تُحصى يكفي أن نشير إلى مثل واحد .

يقول إليوت :

What a way to talk at such a juncture!

You are foolish, immodest and babbling women.

Do you not know that the good archbishop is likely to arrive at any moment?

The Crowds in the streets will be cheering and Cheering.

You go on crooking like frogs in the treetops!  
But frogs at least can be cocked and eaten.  
Whatever you are afraid in your  
Craven app Sehension, let me ask you at the least to put on Pleasant  
faces, and give a hearty welcome to our good archbishop.

وقد حرص عبد الصبور على روح هذا الأسلوب الذي يبدو سهلاً عادياً، ويختفظ في  
الوقت نفسه بالطابع الشعري، فترجمها كالتالي :  
ياماً من طريقة في الحديث في مثل هذا الوقت الخرج ا  
إنك نسوة حمقاءات ، ثرثارات ، بلا حياة !  
هل تعلم أن كبير الأساقفة الطيب قد يصل في آية لحظة !  
وأن الجمجم في الشوارع ستهلل وتهلل ،  
 بينما أنت ترسلن التقيق كالضفادع في قمم الأشجار؟ ولكن الضفادع - على الأقل - قد

مهمها يكن ما تخفي منه ، وفقا لإدراكهن الخائز ،  
فإني أسألكن - على الأقل - أن تبدين وجودها مبهجة ،  
وأن ترحبن من قلوبكن بكبير الأساقفة الطيب .  
ومع ذلك ، فقد كانت هناك تحريرات في الترجمة ، يرجع معظمها إلى النقل الحرفي من  
القاموس ، دون استشارة أية تفسيرات أو شروح للمسرحية .

يقول أليوت :  
 Had fair crossing , found at Sandwich Broc, Warenne and the Sheriff  
 of kent those who ahd sworn to have my head from me.  
 وقد ترجمها عبد الصبور كالتالي :  
 وعبرت البحر سالما ، ووُجِدَتْ فِي ساندويتش بروك ، ووارن ، وشريف كنت قوماً أقسماً  
 أن ينزعوا رأسى عن جسدي .  
 وأظن أن الترجمة تكون أدق ، لو كانت :  
 وعبرت البحر سالما ، فوجدت في « صاندويتشر » بروك ، ووارن ، وشريف كنت هؤلاء  
 الذين تعاملوا أن يفصلوا رأسى عن جسدي .

## صلاح عبد الصبور

حياته :

ولد عبد الصبور سنة ١٩٣١ ، بمحافظة الشرقية بمصر ، وتخرج في قسم اللغة العربية ، بكلية الآداب - جامعة القاهرة . عمل أولاً بوزارة التربية والتعليم ، ثم انتقل إلى الصحافة ، فعمل محظياً بروز اليوسف . ساهم في الكتابة لعديد من الصحف ، المصرية والعربية من أهمها : الأداب - روز اليوسف - صباح الخير - الشعب - المساء - الكاتب - المجلة - الأهرام - الدوحة .

اشترك في كثير من الأعمال الحكومية ، كان آخرها رئيساً للهيئة العامة للكتاب .  
توفي سنة ١٩٨١ .

أصدر ستة دواوين ، واثني عشر كتاباً ، وأربعة أعمال مترجمة ، وكثيراً من المقالات .  
أصدر أيضاً خمس مسرحيات شعرية هي : مأساة الخلاج ( عام ١٩٦٤ ) ، مسافر ليل ( عام ١٩٦٩ ) ، الأميرة تتضرر ( عام ١٩٧٠ ) ، ليل والمجنون ( عام ١٩٧٠ ) ، بعد أن  
يموت الملك ( عام ١٩٧٣ ) .

الخلاج :

أما مأساة الخلاج - موضوع الدراسة - فهي تدور حول الحسين بن منصور الخلاج ، الذي ولد في منتصف القرن الثالث المجري ( عام ٨٥٨ م ) بفارس . عاش فترة في دير ، وذهب إلى  
مكة ، ثم عاش في بغداد حتى صلب سنة ٩٢٢ هـ - ٣٠٩ م . بتهمة الزندقة .

والقارئ لكتاب « أخبار الخلاج » يكتشف شخصية غير سوية ، تظهر عليها سمات  
المرض النفسي والعصبي : « ثم زعن ثلاث زعقات ، وسقط وسال الدم من حلقه » من  
١٧ . « وكانت عيناه في خلال الكلام تقطران دماً » ص ٢٤ . « ثم بكى حتى أخذ أهل  
السوق في البكاء ، فلما بكوا عاد ضاحكاً وكاد يقهره ، ثم أخذ في الصياغ صيحات  
متواليات مزعجات . » ص ٥٤ . « فإذا به جالس على صخرة والعرق يسيل منه ، وقد  
ابتلت الصخرة من عرقه . » ص ١٠٤ .

وتطهره تلك الأخبار ساعيا نحو الموت ، لا من أجل قضية فكرية أو سياسية ، وإنما لكي ينال عطف العامة وخلود الذكر . «كيف أنت يا إبراهيم حين تراني ، » وقد صلبت وقتلت وأحرقت ، وذلك أسعد يوم في أيام عمرى جميعه . » ص ١٥ . «حضرت الخلاج يوم وقعته ، فأتى به مسلسلا مقيدا وهو يتبعثر في قيده وهو يضحك . » ص ٣٤ . «فاجتمع عليه خلق كثير ، فمنهم محب ، ومنهم منكر ، فقال : اعلموا أن الله تعالى أباح لكم دمى ، فاقتلونى . . . فاقتلونى تزجروا وأستريح . . . ليس في الدنيا للمسلمين شغل أهم من قتل . » ص ٧٥ . «قدم الخلاج للقتل وهو يضحك . فقلت : ياسىدى ، ما هذا الحال ؟ قال : دلال الجمال ، الجالب إليه أهل الوصال . » ص ١٢٣ .

وتبدو شطحاته غامضة ، ويخيل لي أنه يعتمد ذلك لكي يثير فضول العامة . وحين كانوا يسألونه عن مزراها كان ينهرهم وأنها فوق إدراكهم . وتحمل شطحاته تجذيفا . كان يثير علماء الشريعة ، الذين يجدون منه خروجا على حدود الدين . ومن ذلك :

«جنونى لك تقديس وظنى فيك تهويـس» ص ٢٩

«يا ولدى ستر الله عنك ظاهر الشريعة ، وكشف لك حقيقة الكفر ، فإن ظاهر الشريعة كفر خفى ، وحقيقة الكفر معرفة جلية . . . وإياك والتوحيد . » ص ٦٢ . «اتم احرت وجتـاه ، وقال : أقول لك جملـا . قلتـ بـل . قال : من زعم أنه يوحد الله فقد أشرك » ص ٧٤ . «فـى دـين الصـليب يـكون موـتـى . ولا البـطـحـا أـرـيدـ ولا المـدـيـنـة» ص ٨٢ . «كـفـرـتـ بـدـيـنـ اللهـ وـالـكـفـرـ وـاجـبـ لـدـىـ ، وـعـنـدـ الـمـسـلـمـينـ قـبـيـحـ . » ص ٩٩ .

وكل هذا يفسر موقف القدماء من ابن الخلاج ، فقد اعتبروه ملحداً زنديقا ، من أصحاب نظرية «وحدة الوجود» واتهموه بالشعوذة والتدجيل ، ونسبه الجنيد «إلى السحر والشعوذة والنيرنج» ص ٩٢ .

### التصوف الإسلامي :

إن الناظر في الفكر الإسلامي ، يتبعين نوعين من التصوف ، يختلفان باختلاف مفهوم العلاقة بين عالم الأمر (الله) وبين عالم الخلق (الإنسان) .

فالنوع الأول ، يلغى «الاثنيّة» ، ويجعل العالمين عالماً واحداً ، فقد حل الله في الوجود ، فليس هناك إلا حقيقة واحدة ، أو كما يقول الدكتور أبو العلاء عفيفي عن ابن عربى : «فليس في الوجود في نظره إلا حقيقة واحدة ، إذا نظرنا إليها من جهة سميّناها حقاً وفاعلاً ، وإذا نظرنا من جهة أخرى سميّناها خلقاً وقابلًا ومخلوقاً» (قصوص الحكيم ص ٨٠ - التعليق) .

أما النوع الآخر ، فهو يحتفظ لكل عالم باستقلاليته ، ولكن بينها صلة من نوع ما ، تسمى وحدة المشاهدة . وهذا النوع ، لا يؤمن بقدرة الفنان في الله ، وطريق التكاليف والمسؤولية . إنه يؤمن بالبقاء . وحين وصل النبي ﷺ في معراجه إلى المقام الأعلى ، لم يفتن فيه ، بل عاد ليكمل الرسالة ، وكذلك كان السلف الصالح يؤمّنون بوحدة الشهود ، ويحسّنون بالله في كل شيء ، ولكنهم لا يلغون عالم البشرية .

ويشير نيكلسون إلى هذين النوعين ، فيقول : « ولكن للفنان عند متصوفة المسلمين ناحيتين : ناحية سالبة ، وهي التي تكلم فيها في القرن الثالث المجري أبو زيد البسطامي الفارسي المعروف . وناحية موجبة ، وهي التي تكلم فيها أبو سعيد الخراز ، وتكلم فيها من بعده الصوفية المتمسكون بظاهر الشرع . وأعني بالجانب الإيجابي من الفنان ما يسميه الصوفية بالبقاء . فالغاية الصوفية عندهم ليست هي الفنان عن النفس وأوصافها ، بل البقاء بالله وأوصافه . » (في التصوف الإسلامي ص ١١٨).

والنوع الأول من التصوف (وحدة الوجود) غريب عن البيئة ، وعن المفهوم الإسلامي للعلاقة بين الله والإنسان ، فهو قد يعود إلى أفكار مسيحية عن اتحاد الناسوت واللاموت ، أو إلى تأثيرات هندية ويونانية (في التصوف الإسلامي ص ٤٠)، أو إلى تأثير الكتابات الملینية المتأخرة المتأثرة بالفلسفة الفرميسية (قصوص الحكم ص ٩٣).

وهذا هو السبب في أن القدماء ، الذين يمثلون الفكر الإسلامي ، قد وقفوا موقفاً معادياً لأصحاب وحدة الوجود ، يقول ابن تيمية : « هؤلاء يجعلون سبحانه وتعالى موجوداً في نفس الأصنام وحالاً بها ، فهم لا يريدون بظهوره وتجليه في المخلوقات ، أنها أدلة عليه وأيات له ، بل يريدون أنه سبحانه وتعالى ظهر فيها وتجلى فيها ، ويشبهون ذلك بظهور الماء في الصورة ، والزبد في اللبن ، والرزيق في الزيتون ، والدهن في السمسم ، ونحو ذلك مما يقتضي حلول نفس ذاته في مخلوقاته ، أو اتحاده فيها ، فيقولون في جميع المخلوقات ، نظير ما قالته النصارى في المسيح خاصة » (تفسير سورة النور ص ١١٠). والغزال يحكم بأن الواجب قتلهم ، وتطهير الأرض منهم وسفك دمائهم (فضائح الباطنية ص ١٥٦). وابن القيم يراهم أعظم الناس كفراً (مدارج السالكين ٣/٢٦٥).

### مسألة الحال :

لم يختر إليوت شخصية يبيكيت عيناً ، فأى ذائر لكاتدرائية كانت بري يدرك للوهلة الأولى ، أن هذه الشخصية جزء رئيس من تاريخها ، يتمثل في الأماكن التي عاش فيها ، وقصتها المسجلة صوتيًا ، والصور ، والكتب ، والأشياء التذكارية ، لقد أصبح يبيكيت - كما

أراد - شهيدا آخر في سلسلة الشهداء ، أو كما قال القس الثالث ، وهو ينفي المسرحية «فالحمد لله الذي قد وهبنا شهيدا آخر من شهداء كاتبى». ثم إن الكاتدرائية في الكنيسة الإنجليزية هي كالزهر الشريف في مصر . فالحديث عنها - من خلال أهم شهدائها - هو حديث عن تاريخ الكنيسة الإنجليزية ، وتفسيرها لموت المسيح وبعثه ، ذلك التفسير الذي لخصه بيكت في الموعظة الدينية ، التي تخللت الفصلين . وكل هذا في الوقت نفسه يعكس عقيدة إلبيوت ، ونظرته للوجود منذ أعلن انتهاء للكنيسة الإنجيلية في بيانه الشهير . فاختياره إذن لم يكفل ليس عبثا ، بل هو يعكس موقفا وتأريخا .

فهل كان اختيار عبد الصبور لشخصية «الحلاج» اختيارا مقصودا ، لكن يحمل فلسفة التراث العربي الإسلامي ، ويعكس موقفه من هذا التراث ؟

يذكر عبد الصبور أن لمقال ماسينيون عن «المنحنى الشخصي في حياة الحلاج» ، ولكتاب «أخبار الحلاج» الذي حققه ماسينيون ، وعلق عليه بول كراوس ، أكبر الأئر في لفته «على سيرة هذا المجاهد الروحي العظيم» كما يصفه (انظر تذليل المسرحية) ، وأضيف الآن أن «جريمة قتل في الكاتدرائية» ، هي التي أوحت إليه بهذا التفسير الغريب لشخصية الحلاج .

وصلة عبد الصبور بمسرحية إلبيوت صلة مبكرة . فقد تحدث عنها في تذليل مسرحية «مسافر ليل» حديث إعجاب ، فقال : «بل في ظلال المؤلف الواحد ألوان من الاختلاف ، كما هو شأن في إلبيوت ، فإن «جريمة قتل في الكاتدرائية» مسرحية مكثفة ، غنية بالإيقاعات ، جليلة بشخصياتها المنمذجة . بل هي عودة بالمسرح إلى حالته الأولى ، كطقوس كلامية ومصاحبة للطقوس الحركية ، بينما يحاول إلبيوت في مسرحياته التالية ، وبخاصة «حفلة الكوكتيل» وما بعدها . أن يجعل من الشاعرية إطارا عاما للعمل الفني ، مع قدر قليل من الإيقاعات يهب اللغة نفحة من السمو ، تخفى أحيانا حتى ليخفى على المتفرج أنه يسمع شعرا». ثم نقل هذه المسرحية إلى اللغة العربية ، وظهرت بعد وفاته في سلسلة «من المسرح العالمي» يناير سنة ١٩٨٢ . وكان قبل ذلك قد ترجم أيضا «حفلة الكوكتيل» (سنة ١٩٦٤ م) .

كتب عبد الصبور «مسألة الحلاج» في فصلين : الفصل الأول بعنوان «الكلمة» ، وقد ألقى الحلاج بخورة الصوفية ، وخرج إلى الناس يعظهم ويحرضهم ، وجعل يفسر الصوفية ، تفسيرا إيجابيا ، يقترب إلى «الفكر الإسلامي» الذي يعني بأن نحقق فيما أسماء الله الحسنى . «الله قوى يا أبناء الله كونوا مثله

الله فعول يا أبناء الله  
كونوا مثليه .

ويتهي هذا الفصل بموعظة للحالج، كشف فيها عن موقفه الإيجابي، المتمثل في انحيازه للجمعية، ضد السلطة والحكام. وقد ظهرت الموعظة في أسلوب أقرب إلى أسلوب الموعظ الدينية القديمة. وكل هذا يشبه إلى حد ما موعظة يسكيت، التي تخللت الفصلين والتي تحدث فيها عن تفسيره لموت المسيح وبعثه، وبأسلوب شبيه بأساليب الوعظ الكنسى.

أما الفصل الثاني، فقد كان بعنوان «الموت» وأبرز ما فيه تلك المحاكمة، التي جرت بطريقة ساخرة تذكر بالمسرحيات الكلاسيكية، ويدور فيه الصراع بين قوتين: إحداهما، ويمثلها القاضي أبو عمرو الذي يحاول أن يستثير العامة، ويحرضهم على الحالج:

والآن . . . امضوا ، وامشواف الأسوق  
طوفوا بالساحات وبالحانات  
ووقفوا في منعطفات الطرق  
لتقولوا ما شهدت أعينكم

قد كان حديث الحالج عن الفقر قناعاً يخفى كفره (ص ٢٥١). أما الأخرى، فيمثلها القاضي ابن سريج، الذي يكشف حقيقة المحكمة، وأنها تريد أن تشهد صورة الحالج أمام العامة لكي تحمد من تأثيره، فيقول (ص ١٩٢).

«بل هذا مكر خادع  
فلقد أحكمتم حبل الموت  
لكن خفتم أن تخيا ذكراء  
فأردتم أن تمحوها

بل خفتم سخط العامة من أسمع أصواتهم من هذا المجلس .  
فأردتم أن تعطوه لهم مسفوك الدم ، مسفوك السمعة والاسم .  
انخدع الجمهوؤ بهذه الحيلة واشتراكوا في قتل الحالج .

«قالوا : صيحو زنديق كافر  
صحتنا . . زنديق . . كافر  
قالوا : صيحو فليقتل ، إننا نحمل دمه في رقبتنا

والفصل الثاني في مسرحية إليوت عن استشهاد يسكيت ، وتسسيطر عليه أيضا قورتان ، عساكر الملك الذين يحاولون بعد قتلهم لبيكيت ، أن يبرروا فعلتهم أمام الجمهور ، وأن يশوهوا دوافع بيكت ، وأنه أراد أن يتبنى سلطة فوق سلطة ملكهم ، بل ذهب إلى أن السلطة الدينية لا تتفق مع السلطة الزمنية . يقول أحدهم : « لعلكم تتفقون معى أن مثل هذا التدخل من كبير الأسفقة يثير مشاعر أناس بسطاء مثلنا . إننا نقرأ في وجوهكم أنكم تحبّذون فعلتنا . لقد خدمتنا مصالحكم ، إننا نستحق رضاكم . وإذا كانت هناك جريمة ما ، فأنتم شركاؤنا فيها» .

أما القوة الأخرى ، فهم القساوسة الذين أخذوا يمجدون بيكت ويفدرون تضحيته . يقول أحدهم : « إن الكنيسة سوف تقُوي بهذه التضحية ، وتتغلب على أعدائها ، وتصبح قوية مُخصَّنة مadam الرجال يضخرون من أجلها» .

ولكن إليوت لا يتحدث عن موقف إيجابي للنظارة ، إلا أن الناقد دافيد . آ . جوزز تحت عنوان "The temptation of the audience" ، يذكر أن حديث القتلة أمام النظارة ليس مقحما كما يظن البعض ، بل هو يمثل إغراء لهم ، مساوايا للإغراء الذي تعرض له بيكت من الشياطين . إنهم يحاولون أن يشوهوا تضحيته ، ويستخدموا ببراعة – وبلغة لا تتفق وقرنهم الثاني عشر – أساليب السياسة الحديثة ، لكن يجهلوا هم يتقبلون فعلتهم ويشعروهم بالمشاركة في الجريمة . ولكن المسرحية لم تنته عندما طلبوا منهم أن يتصرفوا إلى بيوتهم أمينين لقد اكتسب النظارة شيئا ، وأحسوا بشعور خالق تماما لما أراده القتلة . إن ما اكتسبوه هو شيء روحي أكثر منه شيئا سياسيا ، وكان بفضل معاناة توماس . إن ما لا يحظه توماس من قبل عن حالة الحزن والبهجة التي تأتي نتيجة استشهاد القديسين ، والتي هي واضحة في ذكرى ميلاد وألام السيد المسيح ، إن تلك الحالة قد تحققت كاملة في حالة استشهاد توماس أيضا .

وموقف الجودة في نهاية المسرحية ، يوحي تلك الفكرة . فقد أخذوا يغنوون تزينة الشكر بأسلوب كنسى : « نحمدك على نعمتك بأن جعلت الدم يسيل فداء للناس ، نحمدك من أجل دماء الشهداء والقديسين ، التي سوف تُشري الأرض ، وتزيّد البقع المقدسة ، نحمدك من أجل قديس قد وهبته لنا ، أو شهيد قدم دمه فداء لدم المسيح .

فمسرحية إليوت قد انتهت نهاية تفاؤلية ، نحس فيها أن رسالة الشهيد قد بلغت للأخرين ، بينما انتهت مسرحية عبد الصبور نهاية متشائمة . بعيد أن استجابت العامة لإغراء القضاة ، وصاحوا في الحالج بأنه كافر يجب قتله ، خرجوا « في خطى متابعة ذليلة كما يقول .

فواضح ، إذن ، أن شخصية «الخلاج» التي صورها عبد الصبور مختلف عن شخصيته التاريخية . فقد رأيناه في الأخبار التاريخية غامضا سليما ، غصبيا لا يتحمس لشيء ما ، بينما هو عند عبد الصبور إيجابي ، يعرض العامة ، ويقف ضد الحكم ، ويدافع عن الفقراء والملطومين والجوعى ، ويجمع الأنصار .

ماذا نقوموا منى؟

أترى نقوموا منى أن أتحدث في خلصائي

وأقول لهم إن الوالى قلب الأمة

هل تصلح إلا بصلاحه؟

فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خير السلطة

في أكواب العدل؟ (ص ٤٥) .

وقد أحس عبد الصبور بهذا التباعد عن الشخصية التاريخية ، فراح يلتعمس له المعاذير ، فيقول في التدليل « والإشارة لدوره الاجتماعي نجدها في المراجع العربية القديمة . فالإصطخري يقول إنه استهان جماعة من الوزراء ، وطبقات من حاشية السلطان ، وأمراء الأنصار وملوك العراق والجزرية وما والاها ، استهانهم لماذا؟ لا يهدى ثنا الإصطخري . ولكن أضواء أخرى تلقى على طبيعة هذه الاستهالة ، مثل تأكيد الحجوى في كتابه « كشف المحجوب » أنه رأى بالعراق بعد ما يزيد قليلا عن مائة سنة من موت الخلاج طائفه تسمى نفسها الخلجاجية . وهذا أو قريب منه ما يحدثنا به أبو العلاء المعري في « الغفران » ، من أن هناك قوما في بغداد ينتظرون خروج الخلاج ، ويقفنون حيث صليب على دجلة يتوقعون عودته . وقد مات المعري بعد صلب الخلاج بيائة وأربعين عاما . فمما لا شك فيه إذن أن الخلاج كان مشغولا يقضيا مجتمعه . وقد رجحت أن الدولة لم تقف ضده هذه الوقفة إلا عقابا على هذا الفكر الاجتماعي » .

هذا كل ما أوردته عبد الصبور عن الدور الاجتماعي للخلاج . وهو غير كاف لتبرير دوره الاجتماعي . إن المصادر القديمة تتحدث عن استهالته لبعض المربيدين ، وقد تحدثت هذه المصادر بالفعل عن طبيعة هذه الاستهالة ، فإذا هي من ذلك النوع الذى كان شائعا في العصور القديمة ، والمتمثل في الطرق الصوفية ، ومن خلال الشطحات الغامضة التي كانت تؤثر على العامة . أما موقف الدولة ، فقد كان تطبيقا لحكم الشعع ، الذى يأمر بقتل

الكافر. وواضح من أخبار الحلاج التي ذكرنا طرفا منها، أنه خارج عن التعاليم الإسلامية، رافقن لظاهر الشرع.

شيء واحد يتفق فيه عبد الصبور مع الأخبار التاريخية، وهو رغبة الحلاج الملحة في الاستشهاد. وقد ذكرنا من قبل طرفا من تلك الأخبار تكشف عن سعادة الحلاج بقتله، وعن دعوة الناس لكي يقتلوه، وأن هذا شيء واجب على المسلمين.

وهذا الجانب واضح في مسرحية الحلاج، وفي أكثر من موضع. فمثلاً، يقول مقدم مجموعة الصوفية (ص ٢١) عن الحلاج:

كان يقول :

إذا غسلت بالدماء هامى وأغضنى  
فقد توضأت وضوء الأنبياء  
كان يريد أن يموت، كي يعود للسماء  
كان أنه طفل سباري شريد  
قد ضل عن أبيه في متاهة المساء.

كان يقول :

كان من يقتلني محقق مشيتى  
ومنفذ إرادة الرحمن  
لأنه يصوغ من تراب رجل فان  
أسطورة وحكمة وفكرة  
إن من يقتلني سيدخل الجنان  
لأنه بسيفه أتم الدورة».

فلم الفت عبد الصبور إلى هذا الجانب فقط من الشخصية التاريخية؟ هنا يظهر تأثير إليوت بوضوح. فإن بيكيت كان يسعى نحو الاستشهاد بالحلاج، نستطيع أن نكتشف ذلك في أكثر من موضع من المسرحية، فمثلاً يتحدث أحد الفرسان عن رغبة بيكيت في الموت، وأنه تفوه بذلك وهو في فرنسا فذكر أمام كثير من شهود العيان، أنه يرغب في السفر إلى إنجلترا لكي يقتل، وأنه استخدم كل وسيلة للاستفارة، وقد أتيحت له فرص النجاة فلم يهتم بها، ويختم حديثه مخاطباً الجمهور «وبناء على كل تلك الحقائق التي قدمتها لا تترددون في الحكم، بأنكم أمام حالة انتحار من شخص مريض».

فهذا الجانب من شخصية بيكيت، التي تشبع بها عبد الصبور هو الذي جذبه نحو الحالج ، حينما أراد أن يكتب أول مسرحية له في الأدب العربي . ومن ثم ، جاءت مسرحية عبد الصبور أقرب إلى عالم إليوت منها إلى حقيقتها التاريخية .

يتحدث كثير من النقاد عن مصادر إلبيوت المسيحية ، وهي واضحة للعيان في مسرحيته ، ففي أكثر من موضع نلتقي بهذا التمازج الشديد بين شخصية بيكيت وبين شخصية المسيح . تقول ذلك الجلوقة وفي أكثر من مناسبة ، ويقول بيكيت نفسه في موقعه الديني : «إننا في ذكري ميلاد وألام المسيح ، نحس بالابتهاج والأسى معاً ، وكذلك بصورة مصغرة نحس بالشعور نفسه ، الذي يختلط فيه الأسى بالبهجة ، عند موته الشهادة . نحن نأسى من أجل الخطيئة التي جعلتهم يستشهدون ، وننحن نبتهج لأن روحًا أخرى سوف تنضم إلى القديسين في السماء تمجيداً . للإله وخلاصاً للإنسان ». .

يدرك الدكتور خليل سمعان بحق في مقدمة murder in Baghdad أن منظر الجماهير وهي تصيح بالحالج «فليقتل ، إننا نحمل دمه في رقبتنا» ، إنها يذكر بها جاء في إنجيل متى إصلاح ٢٦ وإصلاح ٢٧ وبها جاء في إنجيل مرقس إصلاح ١٥ ، حينما صاح الحشد «أصلبواه ، أصلبواه» .

وأقول «بحق» لأن القارئ لمسرحية عبد الصبور يلاحظ تشابهاً بين الحالج والمسيح في مواطن كثيرة .

يقول الحالج (ص ٧١) :

الله لما يا غرباء ... يا فقراء ... يامرضى  
كسيرى القلب والأعضاء ، قد أنزلت ما دنتى  
الله الله  
لنطعم كسرة من خبز مولانا وسيدنا» .

ويدور الحوار الآتي بين الحالج وسجين (ص ١٢١) :

«الحالج : إنني أطلع أن أحلى الموتى .  
الثاني (سانخرا) : أمسح ثان أنت !  
الحالج : لا ، لم أدرك شاؤ ابن العدراء  
لم أعط تصرفه في الأجساد

أو قدرته في بعث الأشلاء

فقنعت باليحاء الأرواح الموتى

الثاني (ساخراً) : ما أهون ما تقنع به

الحالج : لم تفهم عنى يا ولدى

فلكل تحنى جسداً ، حز رتبة عيسى أو معجزته

أما كى تحنى الروح ، فيكفى أن تملك كلماته

نبتى . . كم أحيا عيسى أرواحاً قبل المعجزة المشهدة؟

آلاف الأرواح ، ولكن العميان الموتى

لم يقتنعوا ، فحباه الله بسر الخلائق

هبة لا أطمع أن تكرر».

ذكرنا من قبل أن صوفية وحدة الوجود ذات مصدر مسيحي ، وذكرنا أيضاً أنها مرفوضة من يمثلون الفكر الإسلامي ، لأنها تقف عند حد الفناء في الله ، وتطرح التكاليف والمسئليات . وحين صور عبد الصبور شخصية الحالج ، جرده من تلك الصوفية السلبية ، ومنحه صوفية إيجابية تقترب به من صوفية أهل الإسلام ، الذين يؤمنون بالظاهر والباطن معاً . وما أظنـه في هذا يستوحى التعاليم الإسلامية ، ولكنه يستوحى شخصية بيكيت كما صورها إليوت ، الذي أعطى للقدريـة المسيحـية مفهـومـا إيجابـياً ، يـقومـ على حـبـ اللهـ والـاستـشهادـ منـ أجلـهـ . ومنـ ثـمـ ، فـإنـ الصـورـةـ المـسيـحـيـةـ التـيـ لـاحـظـانـاـهاـ عـنـدـ الحالـجـ هـيـ مـنـ تـأـيـرـ الـيـوـتـ أـيـضاـ ، وـلـيـسـ مـنـ تـأـيـرـ الـمـفـهـومـ الـمـسـيـحـيـ لـفـكـرـةـ وـحدـةـ الـوـجـودـ .

يدرك الدكتور خليل سمعان في مقاله السابق «أن الصوفية القائمة على التقاليـد الإسلامية تلتقي مع الصوفية المسيحـية في جوانـبـ كـثـيرـةـ». وـنـحنـ نـتـفـقـ معـهـ إذاـ كانـ يـعـنىـ بالصـوفـيـةـ المـسيـحـيـةـ تلكـ الصـورـةـ المـمـثـلـةـ فيـ شـخـصـيـةـ بيـكـيـتـ ، وـهـذـاـ المـفـهـومـ الـذـيـ شـرـحـهـ إـلـيـوتـ فـيـ مـرـحـيـتـهـ ، ثـمـ يـذـكـرـ أـيـضاـ أـنـ الصـوفـيـةـ الإـسـلـامـيـةـ -ـمـثـلـةـ فيـ الحالـجـ-ـ تـخـتـلـفـ عـنـ تعـالـيمـ الإـسـلـامـ؛ـ فـهـىـ تـؤـمـنـ بـحـرـيـةـ الـإـرـادـةـ ، وـبـأـنـ اللهـ حـالـ فيـ الـبـشـرـ ، وـبـأـنـ الـجـزـاءـ عـلـىـ الـأـعـمـالـ وـاجـبـ ، وـبـطـرـحـ التـكـالـيفـ ، وـبـتـحـمـلـ الـخطـيـةـ ، وـبـالتـطـوـرـ الـروحـيـ . وـنـحنـ نـتـفـقـ معـهـ إذاـ كانـ يـعـنىـ بالصـوفـيـةـ الإـسـلـامـيـةـ تلكـ الصـوفـيـةـ التـيـ عـرـفـتـ فـيـ الإـسـلـامـ ، وـالـتـيـ تـقـومـ عـلـىـ فـكـرـةـ وـحدـةـ الـوـجـودـ ، وـهـىـ تـخـتـلـفـ عـنـ صـوفـيـةـ الإـسـلـامـ بـعـنـاـهـ الإـيجـابـيـ ، وـالـتـيـ لـاـخـتـلـفـ مـعـ الـتعـالـيمـ الإـسـلـامـيـةـ .ـ وـالـحالـجـ فـيـ جـانـبـهـ التـارـيـخـيـ يـتـمـىـ لـلـصـوفـيـةـ وـحدـةـ

الوجود، أما في صورته التي صورها عبد الصبور، فهو يقترب من الصرفية الإيجابية بمعناها الإليوتى .

وهناك جانب في شخصية الخلاج يتعد به عن الواقع التاريخية ، ويقترب به إلى تأثيرات معاصرة ، وهو الجانب العبشي أو الجانب « الفارستي »، الذى يقوم على الحيرة وفقدان اليقين . يقول الخلاج ( ص ١٣٤ ) :

أين المظلومون ، وأين الظلمة ؟

أو لم يظلم أحد المظلومين  
جاراً أو زوجاً أو طفلاً أو جارية أو عبداً ؟  
أو لم يظلم أحد منهم ربه ؟  
ويقول ( ص ١٣٥ ) :

لأبكي حزناً يا ولدى ، بل حيرة  
من عجزي يقطر دمعي  
من حيرة رأىي وضلال ظنوني  
يأتى شجوى ، ينسكب أنينى .  
ويقول ( ص ١٧٣ ) بنبرة فاوستية :

لمشت وراء العلوم سنين ، ككلب يشم رواحه صيد فيتبعها ، ثم يختال حتى ينال سبيلاً  
إليها فيركض ، ينقض  
فلم يسعد العلم قلبي ، بل زادني حيرة راجفة  
بكىت لها وارتجفت  
وأحسست أنى وحيد ضئيل كقطرة طل  
كحبة رمل  
ومنكسر تعيس ، خائف مرتعد  
فعلمى ما قادنى قط للمعرفة » .

وما أظن أن هذا الجانب العبشي يعود إلى مصدر تارىخي ، فالغرابة في التصوف الإسلامي هي غرية الروح ، التي تسعى نحو محبوها الأول ، حتى إذا ما التقت به عادات لتحقق صفاتـه في مخلوقاته ولتكون خليفـته في أرضـه . أما غرـبة الخلاج في تلك النصوصـ التي أوردـناها ، وهي كلـ ما وردـ في المسرـحة ، فهى غـربـة فـلقة تحـمل طـابـعـ الحـضـارـةـ الأـوروـبـيـةـ .  
ويلقـى عبدـ الصـبورـ الفـصـوهـ عـلـيـ مصدرـ هـذـاـ الجـانـبـ ، فيـقـولـ فـيـ تـذـيلـ مـسـرـحـيـةـ « مـسـافـرـ »

ليل»: «أين كان يونيسكو عندئذ؟ لا أدرى، فقد خلت مأساة الحلاج من كل شبهة معاصرة في البناء المسرحي، أو خروج عن مألوف الدراما الكلاسيكية، ولكنني حين كتبت هذه المسرحية، وبدأت أنظر فيها بالعين الناقدة، وجدت فيها ما تثلثه وأحبيته عند غرامي الأخير يونيسكو».

لم يفصل عبد الصبور ما وجده، فهل النصوص السابقة تعكس بصمات يونيسكو؟ لا بأس، ولكن أحس أن إلبيوت يطل هنا مرة أخرى. لايهم أن عبد الصبور قد انكر تأثيره بمسرحية إلبيوت (حياتي في الشعر)، وأنه يتلمس المبررات لكي يفر من هذا التأثير. وإنما المهم أن جانباً عبيضاً يتبدى في مسرحية إلبيوت. ونراه في أكثر من موضع عند الجلوقة التي تظلل المسرحية بنوع من القدرة، لا يستطيع الإنسان أن يفلت منه، وقد نذكر في هذه المناسبة رأى الناقد «ماكوبى» وإن الشيطان الرابع كشيطان فاوست ، الذي يحاول بطريقة بارعة أن يجعل من بيكت نفسم شيطاناً، وأن يشككه في العدالة الإلهية وأن يضعه مباشرة أمام اللاجدوى .

ولكن يخيل لي أن عبئية إلبيوت هنا تختلف عن عبئية يونيسكو. إن عبئية الأتعير لا تنتهي إلى اليقين، بل تظل في مرحلة الضياع واللاجدوى، أما عبئية إلبيوت، فإنهما تقدم المخل للخلاص ، مملاً في تفسيره للقدرة المسيحية. ومن هنا، نجد أن بيكت حين تعرض لمحنة الإغراء ، ودخل في صراع مع الشياطين ، وبنوع خاص من الشيطان الرابع ، فإنه يصبح منها الفصل الأول «الآن أصبحت طريقى واضحة وأصبح المعنى مفهوماً، إن الإغواه لن يرد مرة أخرى بهذه الطريقة ، لقد كان الشيطان الرابع هو أخطرهم جميعاً». وشئٌ من هذا نراه عند الحلاج ، فإنه ينهي المرحلة الفاوستية بمرحلة اليقين التي يقول عنها (ص ١٧٦) :

كما يلتقي الشوق شوق الصهارى العطاش بشوق السحاب السخي .

كذلك كان لقائى بشيخى أبي العاص عمرو بن أبى ، قدس تربته ربه .

وجمعنا الحب ، كنت أحب السؤال وكان يحب التوال .

ويعطى ، فيبتل صخر الفؤاد

ويعطاء فتندى العروق ويملع فيها اليقين .

فهل لي بعد ذلك أن أستتيح أن عبد الصبور في عبئيته قد استوحى إلبيوت ، أكثر ما استوحى يونيسكو «غرامه الأخير» كما يقول ؟

## خاتمة الفصل

هناك ناحية اختلاف بين إليوت وعبد الصبور. فإن مسرحية الأخير تدور حول «الاستشهاد»، ويجعل عبد الصبور ذلك هدفاً يستحق صاحبه التمجيد ، أو كما تقول المجموعة «ماذا كانت تصريح كلماته لو لم يستشهد؟» (ص ٢٤).

أما إليوت، غلأنه يعمق هذه الفكرة. إنه يُنْشِّي أن يكون دافع الاستشهاد هو البحث عن مجده شخصي ، ويجعل من الشيطان الرابع رمزاً لهذا المزاج، الذي يقول عنه بكيت: «إن الإغواء الأخير هو أخطر المزالق، وذلك لأن تفعل الشيء الحقيقى بداعف خاطئ». ولا يكتفى إليوت بهذا. بل يصور القدرة بالمفهوم المسيحي ، والذى تلقى ظلامها على كل أحداث المسرحية .

ولكن أمثل هذه الاختلافات لا تنفي التأثير، كما لاحظ لوى تريمين في مقاله بعنوان *Witnenes to the Events Ma'sat al Halla and Murder in the Cathedral* (مجلة الفصول - أكتوبر ١٩٨١م)، فقد نفى التأثير والتأثير بين الشاعرين، على أساس أن مسرحية عبد الصبور تدور في إطار دنيوي ، بينما تدور مسرحية إليوت في إطار كوني . إن التأثير لا يعني أن العمل الثاني هو طبق الأصل من العمل الأول، يكفى في الدراسات المقارنة مجرد الإيحاء بالفكرة ، وهذا معنى قولنا من قبل إن إسامة الترجمة قد تكون ذات دلالة في الأدب المقارن .

إن عوامل المشابهة بين هذين العملين أكثر من عوامل الاختلاف ، ولكن هل هذا يسىء إلى عبد الصبور؟ لا ، بكل تأكيد ، فليست هي قضية عبد الصبور وحده، بل هي قضية الأدب العربى المعاصر، الذى لايزال يحمل ظلال الأدب الأوروبي فى مدارسه ، وفي أشكاله وفي رؤاه ، وفي صوره . والتحرر من هذه الظلالم مرتبط بالدرجة الأولى بفلسفة عربية معاصرة، يكفى عبد الصبور أنه راد ميدانا ، وأنه بدءاً من مسرحيته هذه خاض معارك مع أداته، التى بدأت تلين مع مسرحياته التالية .



## الفصل الخامس

# نحو قاموس المصطلحات الأدبية

## دراسة مقارنة حول انتقال المصطلح الأدبي

توازرت في الفترة الأخيرة الكثير من القواميس التي تدور حول المصطلحات الأدبية ولكنها في جملتها تتبع القواميس الغربية ، حتى في الترتيب المجاهي ، و تستشهد بأعمال أوربية ، و تخيل إلى مصادر غربية ، ومن هنا أصبحت غامضة أمام القارئ العربي ، فلا يستطيع أن يتبين الفروق الدقيقة بين كثير من المصطلحات ، ولا أن يتفهم الرؤية ولا التعبارات الفنية التي تشكل تاريخ هذه المصطلحات .

وفيها يلى سبعة نهادج ، حاولت فيها أن أتابع جذور المصطلح في الثقافة العربية ، وأن أربط بينه وبين المصطلح الغربي ، منطلاقاً من فكرة التأثير والتاثير التي تقوم عليها مختلف الحضارات الإنسانية .

ولعل هذه النهاذج تكون بداية لقاموس يوصل للمصطلحات الأدبية ، ويتشغل القارئ العربي من غربته أمام سهل من المصطلحات لا تمس وجده ، ولا تنفع .

### ١- الأدب الطليعى : Avant Grade :

في قاموسه عن المصطلحات الأدبية يذكر كودين Cudden أن مصطلح الطليعية Avant Grade يعني الشيء الجديد الذي يشير على الموضعات السائدة في عصره . و يضرب أمثلة على هذا الأدب الشائر في فترات تاريخية مختلفة ، فهو يشير إلى الشعراء المزمنين : من أمثال فارلين Varlaine ، رامبو Rumbund ومالارميه Mallarme ، وهو يشير أيضاً إلى كتاب المسرح العبّشى ، وأخيراً يشير إلى كتاب الرواية الجديدة ، من أمثال آلن روب جرييه ، وميشيل بوتو ، وناتالى ساروت .

و واضح من هذه الأمثلة التي تتنمى إلى فترات تاريخية مختلفة ، أن صفة Avant Grade تعنى الريادة ، فهي في المصادر الأوربية مأخوذة من أصول عسكرية ، من فرقـة الطلائع Advance Guard ، وهي الفرقة التي تقدم الجيش ، لكن تستكشف له الطريق ، وهذا هو المعنى الذي يمكن أن نلمسه في كلمة الريادة في اللغة العربية ، والتي تعنى الفرد أو الأفراد الذين يرودون الطريق أمام القوم ويكتشفون خاطره .

وقد أطلقت صفة الريادة في الأدب العربي الحديث، على مجموعة الكتاب، الذين حاولوا نقل الثقافة الأوروبية الحديثة إلى الواقع العربي، وذلك أمثال الطهطاوي، وعلى مبارك، وأحمد لطفي السيد، وطه حسين ، والعقاد.

وأخذ النقاد والمؤرخون يسمون هذه العملية بالإحياء مرة ، وبالبعث ثانية، وبالنهضة ثالثة، وغير ذلك من صفات تلتقي في جملتها على أن عصرًا جديداً قد بدأ، على أنفاس العصور القديمة المتخلفة .

وحين ازداد الميد الشيوعي في العالم العربي ، وخاصة في فترة الستينيات ، أصبحت كلمة الطليعي تطلق على ذلك الأدب الذي يقوم على أسس ماركسية ، ويروج لفكرة الواقعية الاشتراكية التي تعنى بالبطولة الجماهيرية ، وبديكتاتورية الطبقة العاملة ، وبتقدير بديل لمجتمع جديد يقوم على أنقاض المجتمعات الرأسالية المتهدمة ، وغير ذلك من خصائص تقدم واقعية جديدة تختلف عن الواقعية النقدية التي روج لها المجتمع الغربي الرأسمالي .

وقد ضرب محمود أمين العالم عبد العظيم أنيس في كتابها في الثقافة المصرية ، مثلاً على هذا الأدب من رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى ، ورأيا أنها تقوم على البطولة الجماهيرية ، وعلى حركة الجماهير ، وبناء على هذا المطلوب الذي يركز على المضمون ، ذهبا إلى حد تفضيلها على روايات نجيب محفوظ ، التي تصور المجتمع المصرى في حال تفسخه ، وتركز على الجانب النقدي لهذا المجتمع دون أن تقدم البديل ، أو ترهض بمجتمع جديد ، يقوم على أساس اشتراكية .

وقد روجت مجلة الطليعة القاهرة في عهد لطفي الخولي ، لهذه المفاهيم الاشتراكية التي كانت تسمى بالتقدمية ، في مقابل المفاهيم المتخلفة والرجعية ، التي يمثلها أصحاب الثقافة التقليدية .

وبعد أن سقطت الشيوعية وتقلص نفوذها في العالم العربي ، بدأت الدعوة إلى الحداثة ، يتبنّاها كثير من الأدباء والنقاد من كانوا يبشرون في فترة الستينيات وما بعدها بالأدب الطليعي الذي يقوم على أساس اشتراكية .

وأصبحت فكرة الحداثة تعنى عندهم استلهام الحياة الغربية وخاصة الحياة الأمريكية ، وقد صاحب هذه الفكرة الدعوة إلى التنوير ، بمفهومه عند طه حسين ورفاقه ، وهو مفهوم ظهر أول هذا القرن ويدعو إلى استلهام النور الذي يأتي من العالم الأوروبي ، ومن هنا بدأت إعادة طبع كتب الرواد ، من أمثال طه حسين وفرح أنطون ، وبيعها باسعار رخيصة حتى تكون في متناول الجاهير.

فالأدب الطليعى في تاريخنا الأدبي الحديث ، كان دائمًا يعني التطلع إلى ما وراء الحدود ، سواء كان عن طريق استلهام الأدب الإنجليزى والفرنسى أوائل هذا القرن ، أو عن طريق استلهام الأدب الروسى في فترة الستينيات ، أو عن طريق استلهام النموذج الأمريكى أواخر هذا القرن .

## ٢ - بطل الكدية : Anti Hero

قد يبدو مصطلح بطل الكدية غريباً على القارئ المعاصر، ولكن هذا المصطلح كان شائعاً ومتدولاًً في الكتب الأدبية القديمة، وقد اشتقت من الكدية بمعنى الأرض الصخرة الصلبة التي لا تمنع شيئاً، لأن بطل الكدية سيعتبر الحظ ، فغير لم تمنعه الدنيا شيئاً، مع أنه موهوب ينظم الشعر، وخطيب يؤثر على الناس ، وخفيف الروح ، يرسل النكتة تلو النكتة .

وربما كانت صورة السروجي في مقامات الحريري ، هي خير تعبير عن هذا البطل ، فهو رجل موهوب ، وقليل الحظ في الدنيا ، يلجأ إلى كسب قوته بالسؤال والحيلة والفن ، إنه ينظر فيرى من هم أقل منه موهبة يتمتعون بمالاً والسلطان ، فأخذ يرسل من الآيات الشعرية ما يشكوه الدهر ، وما يعبر به عن حالته النفسية ، من مثل قوله :

وإنما الدهر المسىء المعتمى مال بنا حتى غدونا نجتدى  
حكل ندى الراحة عذب المورد وكل جعد الكف مغلول اليد  
 بكل فسن وبكل مقصداً بالجد إن أجدى ، وإن بالدد

وقد انتقلت صورة المكدى إلى السير الشعبية ، ولكن تحت عنوان الزبيق ليشير إلى أبعاد جديدة في صورة هذا البطل متمثلة في سعة الحيلة ، التي تجعل البطل مراوغًا مثل الزبيق لا يستطيع أحد الإمساك به ، وربما كانت صورة على الزبيق هي خبر مثل على ذلك فقد استطاع أن يتقم من صلاح الكلبى كبير الشرطة ، وبطريقة زبيقية تجعله يفلت من العقاب ، ولا يستطيع أحد الإمساك به .

أما مصطلح Anti Hero اللابطل ، فهو يشير إلى معنى قريب من هذا ، يتمثل في تلك الشخصية الفقيرة ، التي تأتى من الطبقات الشعبية وتتحرك بين غمار الناس ، وتكتسب قوتها بالحيلة والاستجادة .

وقد شرح شيل في قاموسه هذا المصطلح ورأى اللابطل شكل انحرافاً عن المثل البطولى

القائم حينذاك ، فقد يكون أحق يلفت النظر بسذاجته في عصر يعول كثيراً على الكياسة ، أو منحلاً أو جاهلاً، أو من الطبقات الفقيرة وفي القرن / ١٨ خلق بنجامين كونستان Benjamin Constant نوعاً جديداً من الابطل يتمثل في أدولف Adolphe الذي يغري فتاة أحالمه لكي يتخلص من إحساسه بالملل في رقتها ، أما مشارع « أما بوفاري » في رواية جوستاف فلوير، فهي مشارع بطلة لا متممة وتقابل دائمًا بالسخرية والرفض ، وقد ذهب الكتاب بعيداً في صورة الابطل ، كما نرى في ليو بولد بلوم في رواية جويس ، أو في غريب Kami المتحرر من كل شيء ، أو في النشال الشاذ جنسياً عند جينيه Genet ، أو في المريض نفسياً عند سيلين Celine أو الموسوس عند هس Hesse ..»

إن مثل هذه الروايات التي استشهد بها شبيل تمثل ثورة على صورة البطل في الرواية الأوروبية الحديثة ، ومن هنا تأتي السابقة Anti لتشير إلى تيار جديد يتحرر على كفيفه البطل في الرواية التقليدية ، فإذا كان البطل الكلاسيكي يمثل دوره في نبل وكياسة فإن الابطل يمارس دوراً يقوم على الخسفة والنذالة ، أو لا يمارس دوراً على الإطلاق ، كما يريد أصحاب العدمية من يجدون البطل من كل هدف .

ومن هنا ارتبط مصطلح الابطل Anti hero بمصطلح الارواية Ante novel لأن كلاً من المصطلحين يشير إلى حالات من التحرر على الرواية التقليدية ، حالة تتحدد على صورة البطل بمفهومه التقليدي وأخرى تتحدد على بنية الشكل التقليدي .

ومن أجل هذا الارتباط الوثيق لم يفرد شبيل في قاموسه مساحة خاصة بمصطلح الارواية ولكنه تحدث عن هذا المصطلح أثناء الحديث عن مصطلح الابطل ورأى أن الارواية تمثل ثورة على البنية التقليدية لأنها تعتمد بالدرجة الأولى على فكرة التجريب دون تضمينات مسبقة ، وأخذ يستعرض الروايات التي تمثل حالة التمرد في مختلف صورها ، مثل روايات « ديدرو » و« دستوفيسكي » ، وألان روب جريه ، وناتالي ساروت ، ومارجريت دوراس ، وكلود مورياك ، وماكس فريش ، وجارجن بيكر ، وكلوس هنبرج ، ونابوكوف .

وقد أفرد كودين حديثاً مستقلاً تحت عنوان Anti novel وضرب أمثلة جديدة من واقع روايات توماس هاردي وهنري جيمس وصمويل بيكت ، ولكنه في نهاية حديثه يرصد حالات التطرف في مفهوم الارواية ، ويقول :

هناك ملامح متطرفة تمثل في صفحات يمكن أن تختلف ، وأخرى يمكن أن تتبادلها وكانتها أوراق اللعب ، وصفحات ملونة ، وصفحات فارغة ، وملصقات ، ورسوم ، ولغة مبهمة ، أو هيروغليفية .

وقد تأثر الروائيون العرب في العصر الحديث بصورة الابطل أكثر من تأثيرهم بصورة السرجي أو بصورة على الزيق، وهذا يفسر النزعة العبّشية بمفهومها الأدبي، التي تجسدها صورة الابطل في كثير من الروايات العربية الحديثة.

### ٣- تداخل الحكايات :Story Within a story

تشكل بنية القصيدة العربية القديمة من موضوعات متجاورة (الغزل - الوقوف على الأطلال - وصف الصحراء - الحديث إلى الناقة - الملح - الفخر) وكل موضوع من هذه الموضوعات يستقل عن الآخر، ولكن هذه الموضوعات تتباين، وتضمها رابطة من نوع ما، تحدث عنها البلاغيون العرب.

ولا يوجد مصطلح محدد يمكن أن نطلقه على هذا المنهج ، وقد اقتربت مصطلح «التجاویریة» لأنه ينبع من مفهوم الوحدة التركيبة للقصيدة العربية ، في مقابل الوحدة العضوية التي بشر بها أرسطو، وكما شرحت ذلك بالتفصيل في الكتاب الثالث من مشروع الوسيطة العربية .

وقد تضمنت ألف ليلة وليلة والسير الشعيبة ظاهرة يستطرد فيها الكاتب من حكاية إلى حكاية ، وقد أطلق النقاد الأوروبيون على هذه الظاهرة مصطلح Story within a story وترجمتها النقاد العرب إلى مصطلح تداخل الحكايات .

ويعرف شيل في قاموسه هذا المصطلح بأنه يعني أن حكاية تتقاطع مع حكاية ثانية ، وقد تقاطعها حكاية ثالثة ، ويجيل إلى ألف ليلة وليلة كشاهد على هذا المصطلح ، ثم يرى أنه انتقل في ألف ليلة وليلة إلى الرواية الأوروبية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، يسوق الأمثلة الدالة على ذلك .

وقد أخذ هذا المصطلح يتردد على ألسنة نقاد الحداثة ، فيكتب الناقد جون بارث ، مقالة تحت عنوان «الأدب الذي استند أغراضه» The Literature of Ellhension وهو يعني ذلك الأدب القديم الذي يجب القضاء عليه حتى يمكن التمهيد للتيارات الجديدة ، التي تحاول أن تثور على ذلك الأدب الميت الذي استند غرضه ، ويضرب مثلاً للأدب الجديد برواية الكاتب الأرجنتيني «يورجز» تحت عنوان «طبولون الأكبر» ويحمل الجديد في تلك الرواية ، ويراه في الطريقة التي اقامتها من ألف ليلة وليلة ، والتي تقوم على تداخل الحكايات فقد استخدم المؤلف في هذه الرواية ، الليلة ٦٠٢ في ليالي شهر زاد ، لكنه يضفي مسحة خيالية على الرواية ، ولكن يحوال شخصياتها إلى مؤلفين يعلقون على الأحداث .

ويكتب الناقد « فيليب ستيل » مقالة تحت عنوان « شهرزاد تتحرر على العقدة » Scheherayade Runs Out of Plot الذي يقوم على العبرة القصصية والاتجاه نحو حماكة الواقع بطريقة حية ، وتتخذ من شهرزاد رمزاً على هذا التحرر، فهي تستطيع أن تختلف عالماً سحرياً، يتجاوز نظرية المحاكاة للواقع، وينتقل بالقارئ من حكاية، إلى حكاية، بطريقة تزيد من إبهاره.

وفي ظل هذا السياق تستطيع أن نفهم مصطلح «اللاسيبية» Discontinuity الذي طرحته الناقد «دافيدلودج» في كتابه «الأطر الفنية في الكتابة الحديثة The modes of modtern writings» فهو يهدف في هذا المصطلح إلى الشورة ضد السبيبة في الرواية التقليدية، والتي تقوم على توال الأحداث عن طريق السبب والمسبب، أو المقدمة والتبيجة . وقد حاول روائيون أن يكسرؤ من حدة الصرامة المنطقية في الرواية التقليدية، فكان بيكيت يقطع الترابط عن طريق الفجائيات، أو الفراغ الأبيض أو الدخول في بديل مختلف، وكان غيره يحمل عمله الأدبي إلى فقرات قصيرة ومختلفة، ويفصل بين الفقرات بعناوين جانبية، أو بأرقام، أو حتى بزخارف مطبوعية .

وقد طرح لودج خلال مصطلحه السابق فكرة أن تكون الرواية من مجموعة فقرات ، يتنقل فيها الذهن من شيء إلى شيء مختلف ، وهو يقفز جزان من موضوع إلى موضوع ، ويصير كالكرة الصغيرة في ماكينة اللعب ، تتحرك وترتد خلال إشارات وأضواء ، تأتى من هنا وهناك .

ويضرب لودج مثلاً على ذلك ، في واقع أعمال لونارد ميشيل ، فإن قصصه تتكون في مجموعة عنقودية Cluster أي من فقرات قصيرة (حكاية- تعليق- قصة قصيرة- نكتة- اقتباس- ملاحظات- مسائل- أغنية- حكايات- خاتمة) .

وهذه المجموعات تتلقى مع منهج التأليف عند العرب القدامي ، فهو منهج يقوم على فكرة التنويع ، خلال نصوص أدبية مختلفة ، تحتوى على الجد والهزل ، والغث والشمن ، ويتنتقل القارئ خلالها من موعظة ، إلى بيت شعر ، إلى نادرة ، إلى نكتة بلاغية ، أو لغوية . وقد أكد هؤلاء المؤلفون على هذا المنهج في مقدمات كتبهم ، وبينوا أن المهدف منه دفع الملالة عن القاريء ، وهو يتنتقل من زهرة إلى زهرة ، أو من ياقوتة إلى ياقوتة ، على حد تعبير ابن عبدريه في كتابه العقد الفريد .

وهذا هو مآلته لودج وهو يتحدث عن المجموعات العنقودية ، ورأى أنها تعبر عن ميكانيكية الذهن البشري المتمثلة في دفعات شعورية مختلفة وغير متراقبة .

يفرق لودج Lodge في كتابه *Aneate of writing* - يفرق بين كلمة الحديث Modern، وكلمة الحداثة Modernism ويرى أن الكلمة الأولى تطلق على كل ما يكتب منسوباً إلى العصر الحديث ، أما الكلمة الأخرى فهي تطلق في رأيه على تيار، الشعور، الذي بدأ رياضته في إنجلترا هنري جيمس James ويلخ قمته عند جويس Joyce وفريجينا وولف Virginia Woolf ، وهو تيار يمثل ثورة على الأشكال التقليدية فلا يتم بالحدث ولا بتصوير الشخصية ، ولا بالزمن المحدد ولكنه يركز على التيار الداخلي وسواء كان هذا التيار شعوريا Consciousness أو لا شعوريا Inconsciousness إنه يقحم القارئ في لحظة زمانية سائلة Fluid ، تحطم الفواصل الزمنية بمفهومها التقليدي ، وتقدم له الماضي والحاضر والمستقبل في آن واحد ، تتدخل فيه الحدود الزمانية ، كما تتدخل قطرات الماء في نهر جار، أو النغمات في لحن موسيقي .

أما كلمة مذهب الحداثة Modernism فإن شبلي في قاموسه عن المصطلحات الأدبية، يحدد خصائص معينة لهذا المصطلح، تميزه في النهاية عن أدب العبث، وعن الرواية الجديدة في فرنسا . ويتحدث لودج في كتابه السابق عن مصطلح ما بعد الحداثة Post-modernism ، ويضرب له مثلاً من واقع الرواية الأمريكية الحديثة ، ويحدد خصائص هذا المذهب في أمور معينة ، مثل التناقض Contradiction والبدائل permutaion والعشوائية Randsomness والنهاية الخادعة False ending ، وغير ذلك من مصطلحات تعنى في بعملها تفريح العمل الأدبي من المعنى ، فلم يعد سؤال «ما هي السجادة» وارداً لأننا نحن إزاء سجادة ، تفرض حضورها أمام العين ، ومن هنا فإن المذهب مذهب ما بعد الحداثة ، يعيّب على الحداثة أنها تتمسك بأمل زائف في أن تجعل هذا العالم مفهوماً وتحاول أن تستبط المكان التي أرادها «جوليis» مثلاً، بينما يكفي أن نعايش العمل الأدبي في حضوره دون أن نتساءل عن عقدته أو مغزاها ، ويضربون مثلاً على ذلك برواية الفيزة جريليه، فهي لا تجعل عقد يحاول القارئ أن يكتشفها ، ولكن يكفي أن يعايش القارئ متاهة الرواية دون مخرج . والخلاصة أن كلمات مثل «الحديث» و«الحداثة» تواردت في تاريخ الأدب الغربي عبر مراحل زمنية مختلفة ومتعرجة وأحياناً متعايشة ، وقد شرح نقاد الأدب هذه المصطلحات، وحددوا ملامحها ، وتحدثوا عن تطورها التاريخي ، واستشهدوا على كل ذلك بأعمال أدبية معروفة وذات تأثير على مسيرة الحركة الأدبية في الغرب .

ثم انتقلت كل هذه المصطلحات جلة ومرة واحدة إلى العالم العربي ، فاختلطت معاناتها ، وتداخلت مفاهيمها .

وقد درست قضية الحداثة في الأدب العربي القديم، تحت عنوان «القديم والجديد»، وكانوا يعنون بالقديم ذلك الشعر الذي يحرص على ما يسمونه بعمود الشعر ويأتي موزوناً ومقفىً حسب قواعد العروضيين، ويعنون بالجديد تلك القصائد التي مالت إلى رقة الألفاظ، أو وقفت على الطبيعة بدلاً من الوقوف على الأطلال أو أكثرت من استخدام البحور المجزوءة، أو البحور ذات الإيقاع السريع، أو أوردت بعض مصطلحات المتكلمين وال فلاسفة والمناطقة. ولكن الجميع، سواء كانوا من أصحاب القديم أو من أصحاب الجديد، لم ينحرجو عن قواعد صحة اللغة، وسلامة الألفاظ، واشتقاقات أهل الصرف، وقواعد النحو، وتحديثات أهل العروض.

ثم ظهر في العصر الحديث تعبير «الأدب الحديث»، الذي أصبح يطلق في المؤلفات الأدبية، على كل أنواع الأدب التي عرفتها اللغة العربية في البلدان العربية ابتداءً من مجئه الحملة الفرنسية إلى مصر وحتى تلك اللحظة التاريخية، مروراً بالتغييرات السياسية والاجتماعية والثقافية، مثل مجيء المطبعة، وظهور الصحافة، وحركة الترجمة، والاستشراق، والاستعمار، والأحزاب، والمجالس النيابية. وأخذت كتب الأدب الحديث تعتنى بالأجناس الأدبية، التي تأثرت بالتيار الغربي مثل الشعر الحر، والرواية، والقصة القصصية، والمسرح، وهي أنواع أدبية حديثة لم تأت استمراً للمرور في الشعر أو الشعر، ولكنها انقطعت عنه، زعمت نحو الغرب، تحاكى، وتستلهمه، وتححدث عن مصطلحاته، ومدارسه، وأعلامه، وأراءه.

وقد اعتادت كتب «الأدب الحديث» أن تعقد تمييذًا طويلاً عن حالة الأدب قبل العصر الحديث، تركز فيه على الأدب في العصورين المملوكي والعثماني، وتصفه بأنه أدب ميت، يخلو من الروح، ويسرف في السجع والجناس وسائر المحسنات اللفظية والشكلية، ثم ظهر الأدب الحديث المتأثر بأوروبا فكان بعثاً، أو منجزاً جديداً، أو غير ذلك من صفات اعتاد المؤلفون أن يتبروها في كتابهم التي تورّخ للأدب الحديث. ومن هذا ارتبطت الحداثة في الأدب العربي الحديث بالمنجزات الأوروبية، وأصبح كل ما يرد من أوروبا يمثل شيئاً حديثاً، حتى لو لم يكن في بلاده متميّزاً للحداثة، فالشكل التقليدي مثلاً في القصة لا يمثل حداثة في أوروبا، لأنّه كما توحّي التسمية قائم على تقاليد يعود بعضها إلى ما ذكره اسطور في كتابه فن الشعر، ولكن الأدباء العرب، تمسوا لهذا الشكل واعتبروه جديداً، يمثل أدب المستقبل، وفضلته «مدرسة الفجر» بزعامة أحمد خيري سعيد، على الأدب العربي القديم، الذي يمثل أدب الصحراء، ولا يعبر عن وجдан المصري في العصر الحديث.

وكل هذا مهد لأن يرتفع صوت الحداثة، في الشهانبيات والتسمينيات من هذا القرن، فندعوا إلى الإطاحة بقواعد اللغة، وتستخف بالعروض والقافية، وتحمّس لقصيدة التشر، وتستخدم من التعبيرات والتشبيهات والصور ما يمس العقيدة والموئلات، وحاجتها في ذلك أن الأديب يخلق لغته الخاصة وتركيبة الخاصة.

وذلك الحجة تصدر عن فهم خاطئ لمصطلح «التجربة» Experience الذي يعني عند الغربيين أن العمل الأدبي يقدم كمشروع مفتوح من المؤلف، يستقبله القارئ دون تسمينيات مسبقة، ثم يخلق على أرضيته مشروعه الخاص، يقول شيل في قاموسه تحت مادة :Anti Hero

إذا كانت الرواية التقليدية حرصت على أن تدمج القارئ، عن طريق تفصيلات خيالية، وعواطف مصطنعة، فإن اللرواية قاومت ذلك وحثت القارئ على أن يمارس رغبته في التجربة، دون تسمينيات مسبقة، ومن ثم فإن الروايات الأولى من هذا النوع، مثل رواية «ترستان شاندي» ورواية «جاك الفدري»، يعرضها حديث مباشر من المؤلف إلى القراء، يطلب فيه «ديدرور» من القارئ أن ينهي الرواية بنفسه، فهو لا يقل عن المؤلف معرفة بها، وبهذه الطريقة يقلل من الإحساس بأن المؤلف معصوم».

فالتجربة لا تعنى الإطاحة باللغة ونحوها وصرفها وعروضها، لأن اللغة ليست ملكاً لفرد واحد، يستطيع أن يطبع بها متى ما شاء، ولكنها إرث جماعي، وتقالييد تاريجية، تمكن الأديب من أن يقدم عن طريقها وليس دونها مشروعه الخاص.

إن انحياز الحداثة للمشروع الغربي على حساب الإرث الثقافي لا يمثل الخاصة الوحيدة التي تحدد ملامحها الأدبية والثقافية في عالمنا العربي، فإن هناك خصائص أخرى، تختلف بها عن مصطلح الحداثة في العالم العربي، وربما كان من أهم هذه الخصائص أن الحداثة في العالم العربي، لا تمثل رؤية محددة، تضع دون تمييز كل ما يأتي في الغرب في سلة واحدة، تموي كل ما يمثل تحريراً وخروجاً على المألوف دون أن تربط ذلك بسياسة التاريخي والبيئي، ومن ثم فهي تخلط بين أدب العبث، والعدمية، وتيار الشعور والرواية الجديدة والشكلية والبنائية.

فإذا كانت الحداثة في العالم الغربي تشير إلى بعض الإنجازات في الرؤية وفي الشكل، وتستند على أعمال إبداعية رائدة في عالمنا العربي فإنها لا تحمل رؤية محددة ولا فلسفة واضحة، بل فقط تصدر عن «شعار» يساير الغرب في إنجازاته الأدبية والفكيرية، وفي نبرة متعالية تستخف بالواقع العربي.

## ٥- الخرافة :Fabulation

كلمة خرافة في مصدرها الأصل تعنى الأحاديث التى تبتعد عن عالم الناس ، لأن رجلاً من عدراة ، يقال له خرافة ، استهواه الجن : فكان يأتيهم ثم يعود إلى الناس ، ويقص عليهم من أخبار الجن ما لا يصدقه العقل . ومن ثم أصبح يطلق على كل حديث مستخلص كذب - على حد تعبير القاموس المحيط - بأنه حديث خرافة .

و جاء في دائرة المعارف الإسلامية أن كلمة خرافة تطور معناها وأصبحت تطلق على الأساطير الخارقة المستحيلة ، التي لا يقبلها العقل ولا يصدقها الخيال . ولكن يبدو في الاستعمال الجارى الآن بين الكتاب أن كلمة خرافة قد أصبحت تميز عن كلمة أسطورة ، فالأخيرة تقترب إلى عالم الأدب ، وتعنى الحكايات الخيالية التي لا تمت إلى الواقع بصلة ، مما تراه في السير الشعبية وفي ألف ليلة وليلة ، بينما كلمة خرافة تعنى الأوهام التي تصدر عن جهل ، ولا تقوم على أساس من العقل أو الدين .

ويقرب المصطلح الأوروبي *Fabulation* من هذا المعنى كثيراً ، فهو يطلق على العناصر الأدبية المختلفة ، التي لا تنتهي إلى الأدب الواقعى ، وقد أخذ من كاستون *The King And his Fabulator* Caxton لأن هذا المضحك كان يختلف من الأحاديث الكثير مما لا ينتمي إلى الواقع ، ويرضى خيال الملك .

وقد شرح سكولز Robert Scholes هذا المصطلح في كتابه الذي أصدره عام ١٩٦٧ ، تحت عنوان صانعو الخرافات ، The fabulators ورأى أن هذا المصطلح جزء في مرحلة الالرواية Ante Novel أو بتعبير آخر أن هذا المصطلح يتعدد على الرواية الواقعية (التقليدية) و يقدم عناصر لا واقعية ، تشكل عالم الالرواية ، وتقوم على الحال البهلوانية والمهارة الشكلية ، وغير ذلك من عناصر مختلفة ، تفعل في النفس ما يفعله السحر ، وتؤدي الدور الذى كان يؤديه مضحك الملك الذى يتfunن في الإثارة واللعبة ، من أجل المتعة فحسب ، دون الاهتمام بالإسقاطات الواقعية ..

## ٦- الديباجة :Tesciture

تحدى النقاد كثيراً عن «ديباجة الشعر» وهم يعنون بذلك الزخرفة التي تهينها اللغة للنص الأدبي ، أحداً من قولهم ديج الشيء بمعنى نقش وزينة ، وديج المطر الأرض بمعنى سقاها فاخضرت وازهرت ، والديباج ضرب من الثياب يصنع من الحرير . وقد ورد كثيراً تشبيه الشعر بالثياب والصبغ والتوصير والنسيج والعقد والوشاح والسياط والنعش ، وغير

ذلك من تشبيهات تقف عند الجمال الذى تهينه المفردات والتراكيب اللغوية، ويتمتع الحواس الإنسانية، ويرضى الأذن العربية.

وقد تحدث البلاغيون عن التدبيج بمعنى أن يرد في النص مجموعة من الألوان المختلفة كالأبيض والأسود، تشير إلى معانٍ متقابلة وتشبه ألوان النبات التي تزين الأرض عقب المطر، واستشهد على ذلك بقول أبي تمام :

تردى ثياب الموت حمرا، فما أنت

لها الليل إلا وهي سندس خضر

فقد جمع في هذا البيت بين لونين الأول حمرة الثياب كنابة عن الاستشهاد والآخر خضرة الثياب كنابة عن دخول الجنة.

وكل هذا يعني الميل إلى الجانب اللغوي في النص الأدبي وهو ميل نجده عند كبار النقاد القدامى من أمثال : الجاحظ وقدامة بن جعفر وابن خلدون وابن سنان الخفاجي وعبد القاهر الجرجانى .

وقد تحددت البلاغة العربية في أبواب ثلاثة، تهدف إلى الكشف عن مجاليات اللغة في مفرداتها ومتراكيبها وصورها ومحسناتها، فعلم المعانى «علم يعرف به أحوال اللفظ العربى التي بها يطابق مقتضى الحال» ، وعلم البيان «علم يعرف به وإبراد المعنى الواحد بطريق مختلفة في وضوح الدلالة عليه» وعلم البديع «علم يعرف به وجوه تحسين الكلام» على حد تعبير الخطيب القرزوني في كل هذه التعريف الثلاثة.

والخلاصة أن النقد العربي القديم قد مال إلى الجانب الشكلي للنص الأدبي، أكثر من ميله إلى الكشف عن صورة المجتمع أو صورة الذات في النص الأدبي وغير ذلك من دراسات بدأت تظهر في الساحة الأدبية مع وجود المناهج الاجتماعية والنفسية والتاريخية .

أما مصطلح *Tesciture* فقد رأى «كودين» في قاموسه أنه مقتبس من الفن التشكيلي وأنه يعني أن العمل الأدبي يشبه لوحة يقف القارئ أو الناقد عند قهاشتها ويستمتع بجماليها الذي تبصره العين، فليس المهم في العمل الأدبي أفكاره ولا مضامينه ولا غير ذلك مما يتتجاوز السطح *Surface* الخارجي، وضرب مثلاً على ذلك من قصيدة الكلب *Dog* للشاعر جون كراو رانسوم *John Crowe Ransom* ووقف عند سطحها الخارجي كقهاشة تثير المتعة وترضي الحواس الإنسانية وركز على ما فيها من خصائص لفظية ، مثل امتلاء بعض الألفاظ، وخفة بعضها، وشحوب بعضها، وغير ذلك مما يقف فيه الناقد عند السطح الخارجي دون أن يستطرد إلى دلالات تاريخية، أو أفكار معرفية .

هذا وقد توارد في النقد الأوربي الحديث، مصطلحات مثل «الشكلية» Formalism و«الفن للفن» Art For Arts Qake

، «والبنائية» Contextualism ، Structurulism ، وغير ذلك من المصطلحات فروق دقيقة تصل إلى أن إحداها يتحدد على ما قبله وإن كان يتبثق منه ، ويمثل إضافة جديدة ، ولكن هذه المصطلحات في جملتها تمثل ميلاً بارزاً في النقد الغربي نحو الاهتمامات بجماليات العمل الآلية اللغوية دون إسقاطات خارج النص الأدبي ، مما يمثل ثورة على المناهج الاجتماعية والنفسية والمعرفية ، التي سادت النقد الغربي لفترة تاريخية طويلة .

وقد وقفت الناقدة سونتاج Susan Sontag في كتابها من التأويل Interpretation ضد المناهج التفسيرية ، التي تحمل النص الأدبي بتأويلات خارج ديناصبه الشكلية ، والتي كانت فيها يرى نتيجة لسيطرة نظرية المحاكاة Imitation على الفكر النقدي ورأى ضرورة أن تخلص لغة النقد من مفردات نظرية المحاكاة التي تحمل النص الأدبي ببحث ذاتها عن نموذج ومثال خارج بنيتها الفنية ، ودعت إلى أن يتبنى النقد لغة تستمد مصطلحاتها من داخل النسخ الأدبي ، وطرحت من أجل ذلك مصطلح الشفافية Transparency وهو مصطلح يشبه إلى حد كبير مصطلح الديباجة Tranceperance نحن بتصده لأن كلامها يركز على الشكل كقيمة تحمل جماليتها في بنيتها ، دون الغوص في الأبعاد والبحث عن مرجعيات خارج النص الأدبي نفسه . وقد سيطرت المناهج الفسيوية على النقد العربي في العصر الحديث ، ورأينا المناهج الاجتماعية مثلاً في نقد محمود أمين العالم وبعد العظيم أنيس ، والمناهج النفسية مثلاً في تحليلات العقاد . وقد بدأت العودة إلى المناهج الشكلية في الفترة الأخيرة وطرحت البنائية نفسها باللحاج عند كثير من النقاد ، ولكن هذا الطرح لم يأت استئنافاً للجانب الشكلي في البلاغة العربية ، ولكنه جاء حماكاً للمناهج الغربية ، فامتلاً بالأعلام الغربية ، والأفكار الغربية ، والجدال والاحصائيات مما جعله أقرب إلى الترجمة منه إلى التأليف ، وقد بذلك تأثيره على القارئ العربي .

#### ٧- الرواية الجديدة : Nouveau Roman

هذا المصطلح أصبح جزءاً من اللغة النقدية ، ابتداء من عام ١٩٥٥ ، حين أخذ لأن روب جريه ينشر مقالاته في الدوريات والمجلات ، التي جمعها عام ١٩٦٣ في كتاب تحت عنوان «نحو رواية جديدة» .

ومن ذلك التاريخ توالى الحركة وأصبح لها أعلام كثيرون ، يدافعون عنها نظرياً

وييدعون الأدب الذي يعبر عن خصائصها ، ومن أهمهم ميشيل بورتور Michel Butor

وناتال ساروت Nathale Sarraite ، وموريس بلانكتوت Maurice Blanchot

وكلود سيمون Claude Simon ، كافكا Kafka ، وجيمس جويس James

Joyce ، ولويس فرديناند سيلين Ferdinand Louis ، وبروست Proust

فولتر Faulkner ، وصمويل بيكيت Samuel Beckett ، وألبير كامي

Camus ، وأيضاً كتاب مسرح العبث والأدباء الوجوديون .

وأظن أن كودين ركز على فكرة رفض أصحاب الرواية الجديدة لمعالم الشكل التقليدي ، وثورتهم ضد الحدث والقصيدة ، وغير ذلك مما يلتقطون فيه مع الوجوديين وكتاب العبث والروائيين من ثاروا على بنية الشكل التقليدي .

ولكن الرواية الجديدة لا تقف عند حد التحرر على الشكل التقليدي ولكن لها رؤيتها الخاصة ، التي تميزها عن كتاب العبث وغيرهم من الاتجاهات التجددية ، بل أن «جريه» في كتابه السابق يرى أن الرواية الجديدة هي بداية التاريخ للرواية ، وأن كل ما سبقها يدرج في مرحلة ما قبل الرواية ، وقد هاجم كتاب العبث ، واتهمهم بالرومانتسية لأنهم يفترضون معنى في الكون فلما افتقدوه أخذوا يتتصاحرون ويولولون .

وقد شرح جريه رؤية الرواية ورأى أنها تخلص من كل الإسقاطات البشرية على الكون ، الذي تنظر إليه كحقيقة ماثلة وحضور يفرض نفسه ، وكل ما على الكاتب أن ينقله بالوصف الموضوعي للشيء المائل أمامه ، دون رموز أو إسقاطات ، ومن ثم خلت رواياته من الشخصية بمعناها التقليدي ومن المشاعر ، والصور الفنية التي يسقطها الإنسان على الظاهرة أمامه .

ولم يستخدم هذا المصطلح في العالم العربي بمفهوم المدرسي المحدد ، فكان النقاد يوردون أعلام هذه المدرسة مع بقية الأعلام الأخرى التي قامت بثورة ضد الشكل التقليدي ، ويتحدثون عن جريه وساروت وبورتور جنبا إلى جنب مع سارتر وكامي وفولتر وبروست وفرجينيا ، وكان النقاد أيضاً يطلقون تعابير الرواية الجديدة على كل حركة تحرر على القوالب القديمة وتقدم شكلاً جديداً فأصحاب مدرسة العجر في أوائل هذا القرن ، تحمسوا للرواية الواقعية (التقلدية) ووصفوها بأنها أدب جديد يبشر بالمستقبل وحين ظهرت أشكال جديدة ، مثل تيار الشعور ، تثور على الشكل الواقع التقليدي ، وتقدم رؤية جديدة للرواية ، وصف النقاد هذا الاتجاه بأنه تمثيل الحساسية الجديدة .



المصادر والمراجع  
مرتبة حسب ورودها

- Hugh Kenner, the invisible poet T.S. Eliot, London 1977.
- Bradbrook, M.C.T.S Eliot, London, The British Council , 1950.
- Stephen Spender Eliot, London, 1975.
- Lyndall Gordon, Eliot's early, year, oxford university 1977.
- Eliot T.S. Murder in the Cathedral, London, Faber & Faber, 1979.
- David R. Clark ( Ed), Twentieth Century interpretation of Murder in the Cathedral the United State of America, 1971.
- عبد الصبور ، صلاح «جريمة قتل في الكاتدرائية» (ترجمة) (الكويت - من المسرح العالمي - يناير ١٩٨٢).
- فصول (مجلة) القاهرة - أكتوبر ١٩٨١ .
- ماسينيون . ل وكراؤس . ب «أخبار الخلاج». (تحقيق) . باريس ١٩٣٦ .
- عفيفى ، أبو العلا «فضوص الحكم» (تحقيق . القاهرة - ١٩٤٦) .
- نيكلسون «في التصوف الإسلامي» . (القاهرة - ١٩٤٧) .
- ابن تيمية «تفسير سورة النور» . (القاهرة - ١٩٧٢) .
- الغزالى : فضائح الباطنية . (القاهرة - ١٩٦٤) .
- ابن القيم : مدارك السالكين . (القاهرة - ١٣٣١هـ) .
- عبد الصبور ، صلاح «مؤسسة الخلاج» . (بيروت - دار العودة - ١٩٦٩م) .
- Khalil, Semaan, Murder in Bakhdad, Leiden, 1972.
- عبد الصبور، صلاح «حياتي في الشعر» . (بيروت - دار العودة - ١٩٦٩م) .



خاتمة الكتاب  
الأدب المقارن  
والصراع الحضارى

الصراع الحضاري شيء لازم للحضارات ، ويمثل سمة جوهرية في تكوينها ، وربما يكون هو السبب الحقيقي وراء ازدهار الحضارات ، وتفوق حضارة على الأخرى .

وإذا كان توبيخى يتحدث عما يسميه بالتحدي والاستجابة . وهو يعني بذلك ما يشيره الموقف الجغرافي من استفزاز للعنصر البشري ، يكون هو وراء الحضارات ، فالدعة لاندفع إلى الحضارة ، والاسترخاء لا يؤدي إلى إثارة المواهب البشرية .

إذا كان توبيخى ، بذلك ، يتحدث عن الصراع الحضاري بمعنى الجغرافى ، فإنه يمكن هنا أن نتحدث عن الصراع بمعنى التاريخى .

فالصراع بين الحضارات ثابت منذ أن كانت الحضارات . فهناك صراع بين الحضارة الفرعونية والحضارة الإغريقية ، ثم صراع بين الحضارة الإغريقية والحضارة العربية الإسلامية ، ثم صراع بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الأوروبية الغربية .

فالصراع الحضاري حقيقة قائمة . وعلى الرغم من مظهره الخشن ، فإنه في النهاية يؤدي إلى بقاء الأصلح ، ويتيح للحضارة الجديدة أن تتحدى عوامل قوتها ، وأن تفرضها على الحضارة المولدة ، وأن تحتل مكانها .

وقد كانت لغة الصراع حادة في العصور القديمة ، يتراشقها الناس بصراحة . فكل حضارة متصرفة تزهر بانتصارها ، وتنطق ثمرة نجاحها ، وتتحدث بلغة القوة ، فترى عزم نفسها ولشعورها المكانة الثالثة ، وتشهد عن الآخرين على اعتبار أحدهم من البربر فيها تزعزع الحضارة الإغريقية ، أو من المولى فيها تزعزع الحضارة العربية الإسلامية ، أو من العالم الثالث فيها تزعزع الحضارة الأوروبية الغربية .

وتظل هذه اللغة هي القائمة ، وإن كانت تستتر في العصر الحديث وراء القفازات الناعمة ، وتحت عبارات تصوغها هيئة الأمم في دبلوماسية فاقدة ، تخفي وراءها مظاهر الغالب الذي يفرض إرادته على المغلوب ، تحت مسميات عديدة .

- ٣ -

ومن ينكر الصراع ، أو ينكر له ، هو واحد من اثنين :  
إما إنه ضعيف يخدع نفسه ، فينكر فكرة الصراع ، متستراً وراء مبدأ الإنسانية .  
وإما إنه قوي يحاول أن يخدع غيره ، فينكر لفكرة الصراع ، تحت مظهر الإنسانية أيضاً .  
إن القوى يرافق بين الإنسانية وحضارتها . فالإنسانية هي حضارتها ، وإذا اقتنع  
الضعيف بهذا الوهم ، فإنه يلقي أسلحته ، ويعايش هذه الأوضاع ، ويسمح له القوى بهذه  
الملايضة ، وبأن يتسلط من المائدة ما يقيم أولده .  
أما إذا غرر على حضارة القوى ، فإنه حينئذ يتجرد من إنسانيته ، ويستحق باسم هذا  
الشعار الويل والشلل .

- ٤ -

ليس في هذا دعوة للتعصب ، لأن هناك فرقاً كبيراً بين التعصب والاعتراض .  
التعصب ليس دائماً يأتي من الضعف ، فقد يأتي من القوى ، ويكون مصدره حينئذ  
الغرور .  
أما الاعتراض فهو الإيهان بالخصوصية ، والتشكيك بها حتى لو أدى ذلك إلى مبدأ الصراع  
الحضاري ، لأنه مبدأ قائم على حقائق تاريخية ، وحضارية ، والإيهان به قوة تساعد التاريخ  
على حركته في تنمية الأفكار ، وبقاء الصالح منها محرك الحضارات ويتحرك بها .

- ٥ - .

والآدب المقارن هو مظاهر الصراع الحضاري ، ولكن عن طريق الآداب .  
فهو يدرس العلاقة بين الآداب على مستوى اللغات المختلفة . وهو يتبع الصراع بين  
هذه الآداب ، حتى يتصرّأ آدب على آخر ويختضعه لرؤيته .  
ولا يوجد شيء مثل الآدب المقارن يمكن أن يقيس قوة الحضارات .  
جوانب التأثير تدل على قوة الحضارة ، وأنها في موقع الذي يمتحن ويهب . وجوانب التأثير  
تدل على ضعف الحضارة ، وأنها في موضع الذي يأخذ ويتقبل .

## فهرست الموضوعات

المقدمة : الأدب المقارن والمدف القومي :

الهدف الخاص لابتناف مع الإنسانية ، ولابعني التأرجح مع المصالح الوقتية - بينعروبة والإسلام - العلوم الإنسانية لا تخلو من المخصوصية الثقافية - الأدب المقارن والمخصوصية الثقافية - الأدب المقارن في فرنسا ينشأ في حضن الأدب القومي - أما الأدب المقارن في الجامعات العربية فقد جاء منقولاً من فرنسا - دور الدكتور غنيمي هلال - كتابه عن الأدب المقارن أقرب إلى الترجمة منه إلى التأليف - وهو يتابع نشأة الأدب المقارن في الجامعات الأوروبية خاصة الفرنسية - ويتجاهل جذوره في تاريخ الأدب العربي - ولا ينطلق من موروثات اللغة العربية لتجذير الأدب المقارن - نتائج كتاب الدكتور غنيمي في التركيز على الوجه العالمي من ناحية ، وفي تضخيم دور الأدب المقارن من ناحية ثانية - تعريف الأدب المقارن عند غنيمي ينحاز إلى الوجه العالمي - وقد تربت نتيجتان على هذا التركيز - الأولى تتمثل في كثرة الاقتباسات من المصادر الأوروبية - والثانية تتمثل في شحوب الناحية الفنية - الجانب الفني يمكن أن يخدم قضياباً الأدب المقارن - أمثلة على ذلك من واقع مسرحية الحكيم عن شهرزاد - ومن واقع رواية ألفريد فرج عن السنديbad - الأدب المقارن في فرنسا يخدم الأدب القومي - وينشأ في ظل الموازنات الأدية - ولا تتضخم مكانته على حساب تاريخ الأدب أو النقد الأدبي - غنيمي هلال يجتئ بالآدب المقارن ، ويضخم من دوره على حساب تاريخ الأدب والنقد الأدبي - يبقى من كتاب غنيمي أمران : الأمر الأول المنهج ، والأمر الثاني استثارة الذهن - تعريف جديد للأدب المقارن ينطلق من الأدب القومي - نقط الالقاء مع الدكتور غنيمي ، ونقط الافتراق - التعريف الجديد يهتم بالحس الفني - مثال من رواية «أمريكا» لكافكا - تأسيس علم أدب مقارن من متظور عربي يقوم على أربعة أسس هي :

- ١ - البحث عن جذور الأدب المقارن داخل الأدب العربي .
- ٢ - دراسة الأجناس الأدية من واقع تاريخ الأدب العربي .
- ٣ - الاهتمام بتأثير الأدب العربي على غيره من آداب الشعوب الأخرى .

٤ - البحث عن مذاهب أدبية داخل الفكر العربي - مجالات تستوحي التاريخ العربي - تتبع رحلة الشعر العربي خلال علاقة التأثير والتآثر بالأدب الأخرى - نظرية الشعر عند العرب - نظرية الشعر عند اليونان - الصراع الحضاري بين النظريتين - رحلة الشعر إلى الفرس والترك ، ثم إلى بلاد الأندلس ، ثم إلى البلاد الأوروبية - تأثير الأدب العربي في غيره - تأثير المقامات وحي بن يقطان والشعر العذري والوقوف على الأطلال والعروض والقافية وصورة الشرق وقصة يوسف وعمنون ليل - الأدب العربي في إفريقيا ، وفي الصين ، وفي أمريكا اللاتينية ، وفي الشعوب الإسلامية ، وفي أوروبا الشرقية - المذهب الأدبي ينشأ في ظروف خاصة ، ويحمل روؤية فكرية خاصة ، وملامح فنية خاصة - البحث عن مذاهب أدبية داخل التاريخ العربي - مذهب الوسطية - روؤيته - جهوده - نقاده - تاريخه - أدبه - تأثيراته - علاقة التأثير والتآثر موجودة في الأدب العربي منذ القديم ، والمطلوب صياغتها في صورة علمية حديثة تستهدف علم أدب مقارن من منظور عربى ، وهذا الكتاب يساهم في ذلك ، ويتبع رحلة المقامات منذ الحريري حتى تصل إلى كانكا في روايته «أمريكا» - وهو يستهدف أمرين : الانطلاق من النصوص الأدبية من ناحية ، وذلك للتخفيف من التزعة التاريخية ، والانطلاق من الأدب العربي من ناحية ثانية ، وذلك بهدف تأصيل علم أدب مقارن من منظور عربى .

### الفصل الأول : البطل المراوغ بين الحريري وكافكا :

البطل في مقامات الحريري - السروجي يحمل أبعاداً تاريخية ، ويعكس صورة مركبة ، وقد تحول إلى نموذج أدبي - خصوصية بطل الحريري - البعد النفسي ، والبعد الاجتماعي - الحرقة وحب التقليد - روح المطاردة - صورة البطل المكدى موجودة في الأداب السابقة ، ولكن الأدب العربي يضفي عليها خصوصية جديدة - فكرة الاستيعاض بين الحضارات - كل مقامة تكون من مقدمة وموضع وخاتمة - التنوع في موضوع المقامات - منهج التأليف في كتب الأدب القديمة - الوحدة التركيبية - دراسة المقامات كشكل روائي - المقامات تتضمن لوحدة عامة - رواية الحكيم «أشعب» ، تطبيق عمل للشكل الروائي عند المقامات - مصادر الحكيم - مصادر أدبية ، وأخرى شعبية - مصادر الحكيم تخدم هدفه الفني - اللغة تناسب الموضوع - المقامات هي المصدر الأساس للحكيم - الصلة العامة في رواية الحكيم - الحكيم يحيى شكل النادرة العربية - الحكيم يضيف إلى الماضي - البنية الفنية للمقامات تقوم على المتعة الحسية من ناحية ، وعلى توظيف الشعر من ناحية ثانية ، وعدم الإيقاف من ناحية ثالثة ، وعلى روؤية حضارية مميزة من ناحية رابعة - شرح هذه الخصائص الأربع من

وأعْمقَ مقاماتِ الحريري - الحكيم ينطلقُ منْ هذِهِ الخصائصِ - تطبيق ذلك على روايته «أشعب» - اختفاء عنصر الرؤية المضمارية في رواية الحكيم - الموازنة بين بطل الحريري وبطل الحكيم - البطل المراوغ في السير الشعبية - الموازنة بين صورة السروجي وصورة الزيق - الموازنة بين مقاماتِ الحريري ومقاماتِ السنديباد - الشكل التراثي للرواية عند كل - يلتقيان في الرؤية الدلالية ، وأيضاً الفنية - الرؤية الإسلامية في حكاياتِ السنديباد - موسى والعبد الصالح - التهويين من شأن الدنيا - الحال الإسلامي لمشكلة الفقر والفن - صفة العنتودية في مغامراتِ السنديباد تتم خلال دوائر ثلاثة - كل سفرة من سفراتِ السنديباد تتكون ، مثل المقامات ، من مقدمة وخاتمة وموضوع - كثرة الصدف - تدخل إذا الفجائية - النهاية السعيدة - وأيضاً النبرة الحزينة - الحديث عن هادم اللذات - التقارب بين مقاماتِ الحريري وحكاياتِ السنديباد - كلًا منها يخضع لنبع واحد ، وهو الشكل التراثي للرواية العربية - الأصلية تتكون من بعد محل وأخر عالمي - التراث القصصي عند العرب يحمل هذين البعدين - مصطلحات حديثة ذات جذور عربية - مصطلح تداخل الحكايات - مصطلح التجاروية - شبلي والمصطلح الأول - تقاد الحداثة والمصطلح الأول - لودج والمصطلح الثاني - لودج ومصطلح العشوائية - لودج ومصطلح التجاوز - الوحدة التركيبية تتخلص من الرابطة العقلية - ومن العشوائية - وأيضاً من التجاوز - توظيف ألف ليلة في الأدب الأوروبي - رواية جريجيا وتأثير ألف ليلة - رحلة بطل المقامات إلى الأدب الأوروبي - المنافذ بين الحضارتين العربية والإسلامية - المقامات في أرض الأنجلوس - الشريشى يتحدث عن المقامات في بلاد الأنجلوس - غنمي يتحدث عن المقامات في الأدب الأوروبي خلال أربع مراحله - التأليف على غرارها . شرحها - ترجمتها - تأثيرها في روايات في الأدب الإسباني ، وأيضاً في الأدب الفرنسي - تأثيرها في قصص الشطار ، وف روایات الاباطل - تأثير البطل المراوغ بالزععة العبية - الزعة العبية في الرواية الجديدة في فرنسا - تأثير المقامات في رواية «أمريكا» لكافافا - انتقال المقامات إلى اللغات الأوروبية الحية - المقامات في اللغة الألمانية - رواية أمريكا تمثل خطاباً مختلفاً في مسيرة كافافا - شيوخ الجو الشرقي في الأدب الأوروبي - رحلات الرومانطيكيين - جودة والأدب الشرقي - فنانون يستوحون الشرق ، بول كل - كافاكا يتأثر بأدب الشطار - عناصر المقامات في رواية كافافا تمثل في روح السفر وحب المطاردة من ناحية ، وفي جاذبية البطل من ناحية ثانية ، وفي روح اللعبة من ناحية ثالثة - الفكاهة في هذه الرواية تعتمد على الغطرسية - المشاجرات المهزولة - صورة المرأة تذكر بالسير الشعبية - المباشرة والوصف - تداخل الحكايات - وظيفة العنوان في الرواية - عنوان «العطشجي» أكثر دلالة على طبيعة الرواية - الشكل الفني في الرواية لا ينمو بطريقة تاريخية تطورية - الرواية تتطور إلى الوراء - كل فصل مستقل بنفسه - خصوصية كافافا تمثل في جوهر المكان وفي

التزعة العبية - صورة المكان في مقامات الحريري - كافكا يجسد روح المكان - ويصور أمريكا في صورة هزلية - الإنسان ذو البعد الواحد - الأمريكي يندمج في اللعبة - ويفتقد العنصر المتجاوز - رواية كافكا تقف عند سطح الأشياء - الجو الع بشي - عالم لا يرحم - العبث في هذه الرواية يتم بطريقة هزلية ( كاريكاتورية ) - والمسألة تحول إلى كوميديا ساخرة - سيطرة العبث على كتاب السينيات في العالم العربي - وهو عبث متاثر بالتزعة الأوروبيية - ترجمة رواية أمريكا في فترة السينيات - أخطاء في الترجمة - لا يتحقق فيها وضوح المعنى كما تريده اللغة المنقول منها ، ولا يتحقق فيها أداء المعنى بأسلوب اللغة المنقول إليها - أمثلة على ذلك - الترجمة غير الدقيقة قد تكون ذات دلالات في علم الأدب المقارن - إقبال أدباء السينيات على هذه الترجمة - دلالة ذلك - أدباء السينيات لم يلتقطوا إلى الجو الشرقي في رواية أمريكا ، ولكنهم التفتوا إلى التزعة العبية - عبده جير ونزعة العبث - مستجاب وزنعة العبث - سنباداد « ثلاثة سبيل الشخص » محبط وذو نزعة عبية - بطل مستجاب تتساوى عنده الأشياء - الرحلة التاريخية للبطل المراوغ - من الأدب الفصيح إلى الأدب الشعبي - ومن الأدب العربي إلى الأدب الأوروبي - ثم عودته عبطا إلى الأدب العربي - العبرة من هذه الرحلة - التراث القصصي عند العرب نتيجة رؤية حضارية - ومحفظ بخصوصيتها وهي تنتقل عبر البحار وعبر الأجناس - البحث عن تلك المخصوصية .

## الفصل الثاني : البنائية بين السكاكي ورولان بارت :

المصادر الغربية لنقاد الحداثة - المصادر متشابهة ، وهم يتباون بها - كثرة الأعلام ، والمصطلحات الأجنبية - بعضهم يتعشق كتاباً أجنبياً - ارتباك المصطلحات - تداخل الأعلام - تجريط القارئ - تصنيف نقدمهم في قضايا ثلاث ، هي : موت المؤلف - التركيز على الشكل - مشاركة القارئ .

موت المؤلف الجلدور الفلسفية - مقوله نيتشره - المذهب الإنساني - موت الشخصية - الشخصية في مذهب الواقعية - كلود أوديير وموت الشخصية - تشويه معالم الشخصية - الشخصية في روايات جرييه - النفور من علم النفس التحليلي - صورة الغريب - الشخصية عند جرييه في حالة بحث - الشخصية عند ساروت - النقد وموت المؤلف - اختفاء القيمة في الأدب - جماعة الفن للفن - سونتاج ضد تفسير النص - التفسير في أعمال كافكا النسبة : معاملة النص من السطح الخارجي - مصطلحات لسونتاج - كولر والأدب الأملس - رواية المحاولات لجرييه - الوصف عند جرييه مختلف عن الوصف عند ساروت - حلم فلوبير - قضية الالتزام عند جرييه - النقد الغربي يركز على المسمون بالدرجة الأولى - نظرية المحاكاة تهتم بالمضمون أكثر من الشكل - التحرر من المكان والمحاكاة .

**مشاركة القارئ :** أعمال أدبية تقوم على مشاركة القارئ - مجموعة « لقطات » تقدم مثالاً على ذلك - فيش ومشاركة القارئ - كولر ومشاركة القارئ - الإيغال في فكرة مشاركة القارئ إلى حد الفوضى - النهاية الخادعة .

**المخلفية الحضارية :** نقد الحداثة يرتبط بالواقع الغربي - بالمر يراه انعكاساً للروح العلمية السائدة - ومير دولك تراه انعكاساً لتيارات فلسفية سائدة .

**تناقض مصطلح الموضوعية :** نقد الحداثة يتعرض للرفض في العالم الغربي - فرانكلين يرى أن فكرة الموضوعية في الأدب تؤدي إلى الشكلية - والوجودية تراها انتداباً للثنائية الديكارتية - وبالمر يرى أن فكرة الموضوعية تحول الأدب إلى شيء بارد - وجوفري يراها تمهد اللغة في إطار ثقاف - والنقاد المسيحيون يرونها أثراً من آثار الغرور البشري - التناقض في مصطلح الموضوعية من موقف إلى آخر - مصطلح « التجربة » ينفف من سطوة الموضوعية - عصر الأنماط الثقافية - أفكار الحداثة تربط بينية الحضارة الأوروبية وبالوثنية الإغريقية - فكرة موت المؤلف تؤدي إلى اختفاء القيمة - والتركيز على الشكل هو رد فعل لنظرية المحاكاة أما مشاركة القارئ فتحول إلى استبداد من القارئ .

**النقد العربي وفكرة النصية :** فكرة المحاكاة لم تلعب دوراً مؤثراً في تاريخ الأدب العربي - الشاعر الجاهلي لا يحاكي الطبيعة بل يتغلب عليها - معظم النقاد العرب يؤثرون جانب الشكل ، ولا يبحثون عنها وراء العبارة الأدبية من دلالات فلسفية واجتماعية - غنيمي هلال يدين هذا الاتجاه عند النقاد العرب ، ولكن نقاد الحداثة فيما بعد يهملون لهذا الاتجاه بعد أن أتى من أوروبا ولا ينتبهون لمصادره الغربية .

**نقاد الحداثة في العالم العربي :** هم لا يهدون من التراث العربي - يهدعون من الحضارة الغربية لما في ذلك من بريق وإعلام - نقطة البداية تلقى بظلامها وخرابهم من عنصر الابتكار البنائي في العالم الغربي منهجه ولكنها هنا تتحول إلى مذهب - نقاد الحداثة يتتجنبون التطبيق - ويميلون إلى التقليد - هم يخدعون القارئ عن نفسه - ويتحولون إلى سحرة وحواء .

**الغذامي في الخطبية والتکفير :** الغذامي من أفضل نقاد الحداثة ، لأنه يحاول أن يعود في بعض الأمثلة إلى التراث ، ولأن لديه موهبة نقدية تتميز بالخصوص ، ولأنه يدعم حديثه النظري بنموذج تطبيقي - وكتابه « الخطبية والتکفير » هو أهم كتابه ، وبقية كتبه تعتمد على هذا الكتاب - الغذامي يؤكد فكرة الموضوعية في الأدب - القسم النظري يعني على الكتاب وفي النموذج التطبيقي يميل إلى الفلسفة والمضمون - يقدم على النموذج بفكرة مسبقة عن الخطبية والتکفير - شعر شحاته لا يعكس فلسفة الخطبية والتکفير - الحديث عن العناصر الجمالية في كتاب الغذامي قليل .

الجانب النظري منقول : الغذامى عارض جيد لآراء الألسنين ، وهو يجاهر بذلك ويفخر به - الشخصية الأولى التي تجذبه تمثل في الناقد رولان بارت - يكرر اسمه ، ويبرد أفكاره ، ويتوحد به .

النصية رولان بارت : يلخص مقالة رولان عن موت المؤلف - اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف - عصر القارئ .

الشخصية رولان بارت : جماعية اللغة - المخزون المعجمي - البعد التاريخي - الشفرة الثقافية - الموروث التراصي - الأعراف الأدبية .

البلاغة العربية وفكرة النصية : مقدمة في الفصاحة والبلاغة والتركيز على اللفظ - علم المعاني والنص - علم البيان والنص - علم البديع والنص .

نموذج تطبيقي من البلاغة العربية : الزغشري يستعرض آية كريمة من جهة علم البيان مرة ، ومن جهة علم المعاني مرة ثانية ، وهو في كل مرة يركز على النسيج اللغظى دون إسقاطات معرفية .

البلاغة العربية وفكرة التناصية : السرقة الشعرية وتوظيف النص - مصطلح « التلميع » في البلاغة يؤدي إلى التناصية - استلهام النص - مثال من شعر ابن المعتر - مثال ثان من أبي تمام - مثال ثالث من الحريري - توارد الخواطر - الغذامى يغترب عن هذا التراث .

الخطيئة والتکفير : مسحة مسيحية : الخطيئة الأولى في الكتاب المقدس - حزة شحاته يحمل خطايا عصره - الخطيئة الأولى في التراث الإسلامي - عنصر التوبه .

حزة شحاته شخصية قلقة : محور التحرر في شعره - محور القيود الاجتماعية - محور انتصار المجتمع - محور الاستسلام عند الشاعر - مفردات عن الموى والعقل والظلماء والسكنون ترمز إلى حالات الشاعر - ذكريات أليمة عن الماضي لا تعكس الفردوس المفقود . الغذامى بعيد عن الأسرار الجمالية : صفحات قليلة في كتابه عن الناحية الجمالية في شعر شحاته - وهذا يتناقض مع منهجه النظري - يختار ثلاث قصائد فقط من شعر شحاته .

استبداد النهج والنظرية الجزئية : المنهج التفكيري وقصيدة « ياقلب مت ظماً » - يقف عند الحروف والمفردات وتتحول القصيدة إلى شظايا - ويضيع هدفها الكلى .

استبداد النهج والأنحيازية : مفهوم التناصية - فرق بين الاستثناس بأرواح السابقين - وتقمص أرواح السابقين - قصيدة « غادة بولاق » - الغذامى ينحاز إلى هذه القصيدة ، على الرغم من ضعفها ، وهو يبرر كل شيء لشاعره .

منهج مقترح : خير منهج ألا يكون لك منهج في النقد ، ولكن بشرط أن تستوعب كل المناهج .

حزة شحاتة ورمز الليل : رمز الليل عند شحاتة مسطحة ، ورباعياته تعكس هذا التسطيح - الإفادة من المنهج الاجتماعي .

حزة شحاتة يحوم ولابرد : يبدأ القصيدة بداية موقفه ثم يهدى - ترهل القصيدة عنده - لم يدخل في صراع مع عبارته .

حزة شحاتة وتوظيف الأسطورة : معنى الأسطورة - توظيف الأسطورة سطحي عند شحاتة - أسطورة إيزيس - أسطورة أبيس - الأسطورة عنده تفتقد بعدها التاريخي .

حزة شحاتة وفن الملحم : معنى الملحم - شحاتة يقف عند السطح .

فراش وجليد ! وفكرة النصية : البداية من النص - قصيدة ( فراش وجليد ) تتوفّر لها عناصر فنية في البداية والنهاية ، وتنفيذ من التكنيك الدرامي الحديث ، وتميّز بالحركة ، وبالتوظيف الفني للوزن والقافية - والرؤى عنده تندمج في النص - عنصر الحوار - الناقد في كل ذلك ينطلق من علاقة مباشرة مع النص - دون أن تخضع هذه العلاقة لاستبداد المنهج .

بين صديقين وفكرة التناصية : تداخل النصوص غير التقليد وغير السرقة - قصيدة « غادة بولاق » تقليد - أما قصيدة ( صديقين ) فهي من باب التناصية - القصيدة معاوضة لقصيدة ( غاندى ) لأحمد شوقي ، ولكنها تختلف عنها - قصيدة تدور في جو من المثالية والجلال والشعارات الكبيرة - وهي من الأدب الكلاسيكي .

أما قصيدة شحاتة فهي تسخر من البطل الكلاسيكي ، وتصور شخصية فقيرة أقرب إلى شخصيات الكدية ، وهي تميّز عن قصيدة شوقي - الجنو الهندي - لم يكرر الكثير من قوافي شوقي - دعابة - نبرة من الشكوى المتمردة لانجدتها في بطل الكدية القديم .

الخاتمة : الدعوة إلى موت المؤلف أبدت إلى استبداد القارئ - قد نقيل تعسف المؤلف ولكن لأنقبل تعسف القارئ - هذه الدراسة دعوة إلى موت القارئ أيضاً - لكن يحيا النص ، ويلتقي على أرضه المؤلف والقارئ معاً في حوار مشترك .

الفصل الثالث : الرحلة إلى السماء بين إقبال والزبيري :

الكشف عن مصادر فكر الزبيري - المدينة الفاضلة عند الإغريق والفلسفه - المدينة الفاضلة عند متصرفه الشرقي - المدينة الفاضلة عند إقبال - المدينة الفاضلة عند الزبيري - جنة الزبيري تتحقق فيها الحرية والحب والفن - الزبيري في باكستان - اطلاعه على أدب إقبال - أوجه تشابه بين إقبال والزبيري - لا يوجد دليل مادي على أن رواية الزبيري تأثرت

برواية إقبال - أوجه اختلاف بين الروايتين - نقطة البدء مختلفة عند كل من الكاتبين - إقبال مشغول بأمور فلسفية - والزبيري مشغول بهموم وطنه .

#### الفصل الرابع : جريمة قتل بين إليوت وعبد الصبور :

إليوت - حياته - مسرحياته - جريمة قتل في الكاتدرائية - توماس بيكيت - التعليق -  
ليست هي من مسرحيات الشخصيات - موضوعها ذو مستويات - بطلها هو القدر -  
شكلها صورة للقدر ، فهو يتلامم مع المضمون - فكرة الاستشهاد - الشيطان الرابع - ترجمة  
المسرحية .

صلاح عبد الصبور - حياته - مسرحياته - مأساة الخلاج - صورة الخلاج في التراث -  
التصوف الإسلامي - وحدة الوجود - مصادر عبد الصبور في مسرحيته - صلته بـإليوت -  
تخطيط مأساة الخلاج قريب من تخطيط جريمة قتل - شخصية الخلاج بعيدة عن شخصيته  
التاريخية - رغبة الخلاج في الاستشهاد - المصادر المسيحية في مأساة الخلاج - الدكتور خليل  
سعنان يشير إلى الشابه بين الخلاج والمسيح - صوفية الخلاج [إيجابية] - وهو بذلك يقترب من  
شخصية بيكيت - الجانب العبئي في شخصية الخلاج - عبد الصبور يشيد بيونسكتو - عبئية  
الخلاج هي من تأثير إليوت - عبئية إليوت تختلف عن عبئية يونسكتو - عبئية إليوت تنتهي  
إلى اليقين - وأيضاً عبئية الخلاج تنتهي إلى اليقين - اختلافات بين إليوت وعبد الصبور -  
مسرحية عبد الصبور تدور في إطار دنيوي - أما مسرحية إليوت فهي تدور في إطار كوني -  
ولكن هذه الاختلافات لاتنفي التأثير - عوامل المشابهة أكثر من عوامل المقارنة .

#### المائمة: الأدب المقارن والصراع الحضاري :

الصراع ضرورة حضارية - اختلاف لغة الصراع بين القديم والحديث - من يتوجه إلى  
الصراع فهو ضعيف الثقة بنفسه وبحضارته - الفرق بين التعصب والاعتزاز - الاعتزاز يقوم  
على الإيمان بالخصوصية - الأدب المقارن مظهر من مظاهر الصراع الحضاري - جوانب  
التأثير تدل على القوة - وجوانب التأثير تدل على الضعف .



## الفهرس

الصفحة	الموضوع
	المقدمة : الأدب المقارن والمدف القومي ..... ٥
	الفصل الأول : البطل المراوغ بين الحريري وكافكا
٢٩	دراسة مقارنة حول الشخصيات الأدبية ..... دراسة مقارنة حول المناهج الأدبية ..
	الفصل الثاني : البنائية بين السكاكي ورولان بارت
٩٧	دراسة مقارنة حول المناهج الأدبية .. دراسة مقارنة حول السهام بين إقبال والزبيري
	الفصل الثالث : رحلة إلى السهام بين إقبال والزبيري
١٨٢	دراسة مقارنة حول الأشكال الأدبية .. دراسة مقارنة حول المواعف الأدبية ..
	الفصل الرابع : جريمة قتل حول إليوت وعبد الصبور
١٩٤	دراسة مقارنة حول المواعف الأدبية .. دراسة مقارنة حول المصطلحات الأدبية ..
	الفصل الخامس : نحو قاموس للمصطلحات الأدبية
٢١٧	دراسة مقارنة حول انتقال المصطلح الأدبي .. دراسة مقارنة حول المصطلح الأدبي ..
٢٣٣	المقامة : الأدب المقارن والصراع الحضاري ..

من مؤلفات  
الأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم

- قصص الحب العربية : الطبعة الأولى سنة ١٩٦٦ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٨ م.
- من قصص العرب : الطبعة الأولى سنة ١٩٦٧ م.
- قصص العشاق النثرية : دراسة في التراث القصصى . الطبعة الأولى سنة ١٩٧٢ م ، الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٨ م.
- القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث : الطبعة الأولى سنة ١٩٧٣ .
- الأدب وتجربة العبث : الطبعة الأولى سنة ١٩٧٣ م.
- القصة اليمنية المعاصرة . الطبعة الأولى سنة ١٩٧٧ م ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٦ م.
- ألوان من القصة اليمنية المعاصرة: الطبعة الأولى سنة ١٩٨١ م ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٥ م.
- الوسطية العربية (٦ أجزاء) :
- . الكتاب الأول : المذهب ، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩ م ، الطبعة الثالثة سنة ١٩٩٠ م.
- . الكتاب الثاني : التطبيق ، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩ م. الطبعة الثانية سنة ١٩٨٦ م.
- . الكتاب الثالث : نحو وسطية معاصرة ، الطبعة الأولى سنة ١٩٩١ م.
- . الكتاب الرابع : نحو رواية عربية ، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥ م.
- . الكتاب الخامس : حلم ليلة القدر : رواية عربية ، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥ م.
- . الكتاب السادس : القرآن الكريم والمذهب الوسطى (تحت الطبع).
- المسرح المصري بين ثلاثة أجيال : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٢ م.
- القصة القصيرة في الستينيات : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٢ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٨ .
- القصة القصيرة في السبعينيات : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٧ م.

- لقطات : لأن روب جريه (ترجمة) الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥ م.
- الرعشة الأولى وعوالم الأدباء : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦ م ، الطبعة الثالثة سنة ١٩٩٤ م.
- مقالات في النقد الأدبي (١٥ جزءاً)
- الجزء الأول سنة ١٩٨٨ م ، الجزء الخامس عشر (تحت الطبع)
- قاموس الألوان عند العرب : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٩ م.
- نقاد الحداثة وموت القارئ : الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥ م.
- نوادر الحب والحكمة : (تحت الطبع)
- الرواية العربية والبحث عن جذور (تحت الطبع) .
- الرواية العربية والبحث عن شكل : الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥ م.
- القصة القصيرة والبحث عن شكل (تحت الطبع) .
- التراث القصصي والبحث عن شكل (تحت الطبع) .
- مشاهد وشواهد : الطبعة الأولى سمة ١٩٩٦ م.
- قال لقمان لابنه ، الجزء الأول (تحت الطبع) .
- من أوراق طه حسين ؛ الجزء الأول (تحت الطبع) .
- حوار مع . . . الجزء الأول: الجزء الأول الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥ م
- حوار مع . . . الجزء الثاني . الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥ م.



رقم الإيداع: ٩٧/١٠٥٣٤  
I.S.B.N : 977 - 09 - 0395 - 7

### مطبوع الشرفة

القاهرة: ٨ شارع سيرين المصري - ت ٤٠٢٣٩٩ - ناكس. ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)  
بروت: صن ب ٨٠٦٤ - هاتف: ٣١٥٨٥٩ - ٣١٧٢١٣ - ناكس. ٨١٧٧٦٥ (٠١)

